NORTHROP FRYE

SPIRITUS MUNDI

Ensaios sobre literatura, mito e sociedade

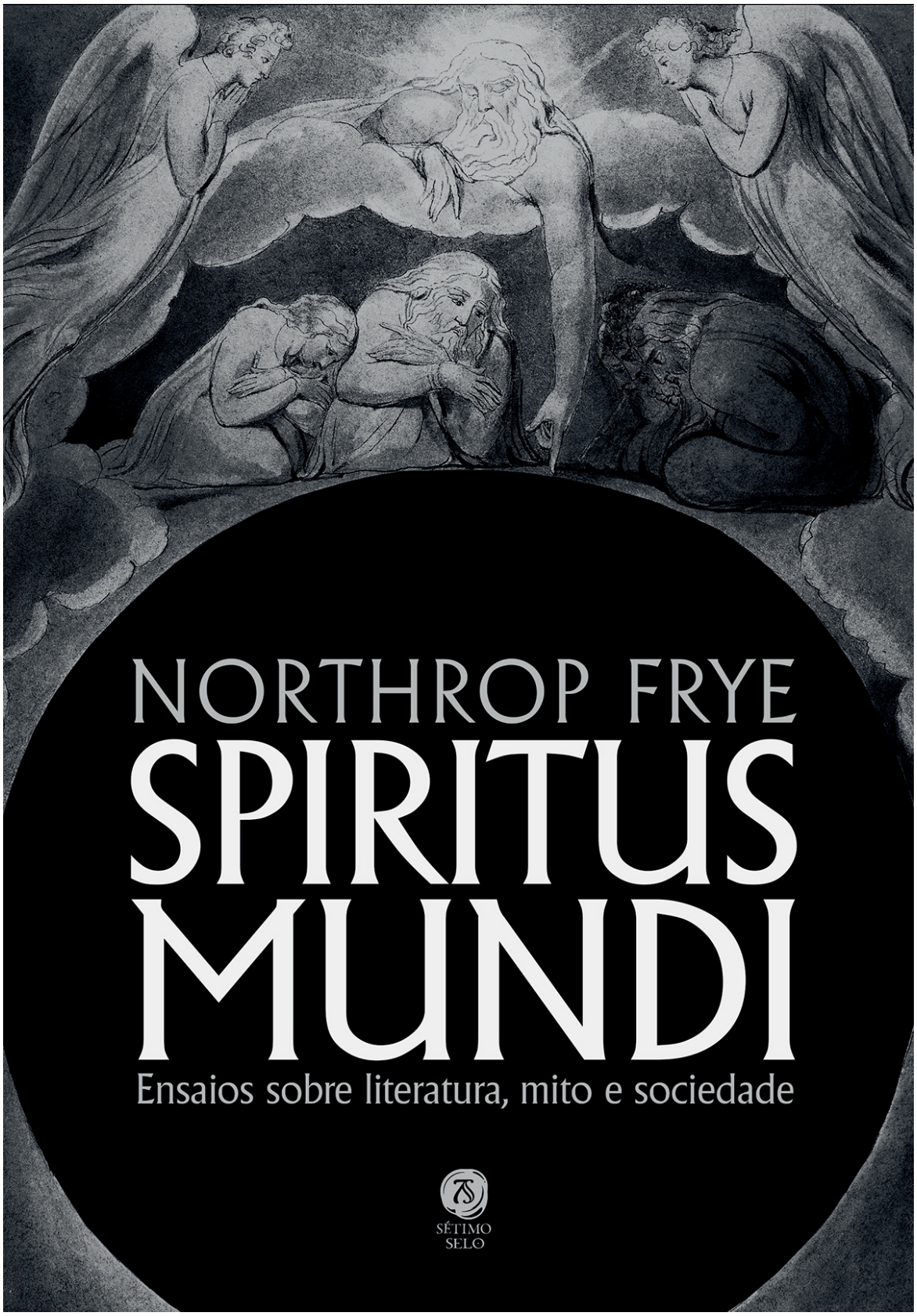
SÉTIMO SELO

NORTHROP FRYE

SPIRITUS MUNDI

Ensaios sobre literatura, mito e sociedade

Tradução de Ricardo Harada



NORTHROP FRYE

SPIRITUS MUNDI

Ensaios sobre literatura, mito e sociedade

SÉTIMO SELO

Sumário

Prefacio

Agradecimentos

PARTE I | *Contextos da literatura*

CAPÍTULO I: A busca por palavras aceitáveis

CAPÍTULO 2: Universidade e vida pessoal

CAPÍTULO 3: O renascimento dos livros

CAPÍTULO 4: Os tempos dos sinais

PARTE II | *O universo mitológico*

CAPÍTULO 5: Olhos expansíveis

CAPÍTULO 6: Encantamentos e enigmas

CAPÍTULO 7 O romance como máscara

CAPÍTULO 8: Spengler revisitado

PARTE III | *Quatro poetas*

CAPÍTULO 9: Agon e Logos

CAPÍTULO 10: A interpretação de Blake do Livro de Jó

CAPÍTULO 11: A ascensão da Lua

CAPÍTULO 12: Wallace Stevens e a forma de variação

APÊNDICE
Ilustrações de William Blake para o Livro de Jó

Prefacio

É esta uma coleção dos meus mais recentes ensaios, escritos, em sua maioria, a partir de 1970. Nela, como em grande parte das coletâneas, nota-se uma quantidade significativa de repetições, muitas das quais inevitáveis, posto que o argumento é descentralizado, e certas coisas precisam ser ditas mais de uma vez a fim de se adequarem aos seus distintos contextos. No entanto, como um todo possui o livro uma unidade e pode ser lido em sequência; suas repetições, tais quais as repetições musicais, são como retornos temáticos ao mesmo assunto após um novo contexto ter sido estabelecido.

São doze ensaios, divididos em três grupos de quatro ensaios cada. Os quatro primeiros tratam de questões gerais relacionadas à crítica literária; os quatro seguintes tratam de questões inerentes à própria crítica literária; os quatro últimos trazem críticas mais específicas a autores que apareceram constantemente em meus escritos: Milton, Blake, Yeats e Wallace Stevens. Cada ensaio foi uma resposta a uma solicitação específica e, via de regra, também foi apresentado oralmente em alguma reunião ou conferência em determinada ocasião. Não tentei obliterar o sentido de tais ocasiões, e a menção de algumas delas pode ser útil caso o leitor esteja interessado em saber por que certos tópicos foram selecionados.

A primeira e a segunda partes começam com artigos que podem ser descritos como autobiográficos, no sentido em que John Stuart Mill fala de uma "história mental", ou seja, tentam mostrar como certas ideias e conceitos tomaram forma geneticamente em meu trabalho. O ensaio de abertura, A busca por palavras aceitáveis[1] (o título refere-se a Ecl 12, 10),[2] foi uma contribuição para uma edição da revista Daedalus dedicada à pesquisa na universidade moderna. Aceitei com algumas ressalvas o convite para contribuir, pois sentia que o trabalho desenvolvido não era estritamente "pesquisa" e, certamente, não ilustrava como a universidade fomenta e incentiva a pesquisa. À medida que prosseguia, porém, senti que minhas próprias experiências eram mais relevantes à questão do que imaginava, e que meu trabalho, de qualquer forma, mostrava como a universidade funciona: como uma comunidade especial para um humanista. O artigo contém uma série de *obiter dicta* sobre a universidade contemporânea que expressa minha própria opinião, mas não há nenhum conhecimento especial por trás deles.

Os outros três artigos da primeira seção tratam de questões que são bastante discutidas em conexão com a crítica literária, mas que ainda estão na periferia do assunto tal como normalmente é tratado. "Universidade e vida pessoal" foi uma contribuição para uma conferência educacional que tratava, mais ou menos, dos problemas educacionais relacionados com o que ainda considero a Era da Histeria, o período entre, aproximadamente, 1968 e 1971. Eu tinha pouca simpatia pelo tipo de ativismo que estava ocorrendo na época, por mais que tivesse antagonismo com a Guerra do Vietnã e com o racismo. Senti que o movimento

estava fundamentalmente doente, tão doente que não poderia fazer nada além de morrer. Morreu rapidamente, mas sua existência manifestou algo que me parece ainda muito vivo. Esse é o lado político daquilo que descrevo, em “Olhos expansíveis", como a crise de distinguir a consciência mitológica da consciência empírica. Já havia discutido outros aspectos da mesma crise em um livro anterior, *O caminho crítico*.[3]

“O renascimento dos livros” trata dos livros como um elemento físico na comunicação, um tema trazido à consciência pública por meio do trabalho de Marshall McLuhan, Walter Ong, George Steiner e outros. O artigo destina-se principalmente a defender dois pontos: primeiro, que o livro é um dos instrumentos tecnológicos mais eficientes já inventados; e segundo, que ele é o instrumento tecnológico que torna a democracia uma possibilidade viável. Este último é um princípio aplicável a países sobre os quais se costuma dizer que “ainda não estão prontos para a democracia”, uma expressão que me parece ser um pretexto para a tirania ou um eufemismo racista. O artigo foi apresentado em uma conferência de editores em Williamsburg, na Virgínia, e sua publicação na *Visible Language* me rendeu alguns novos leitores, os quais tive o prazer de conquistar. Foi escrito enquanto eu estava envolvido em uma série de palestras proferidas posteriormente em Harvard, na cátedra de poesia Charles Eliot Norton, e alguns de seus argumentos correm paralelamente a essas palestras (agora publicadas como *The Secular Scripture*).

“Os tempos dos sinais" foi escrito para uma conferência especial da Royal Society of Canada para celebrar os quinhentos anos do nascimento de Copérnico, realizada em Ottawa em novembro de 1973. Meu artigo é uma tentativa de delinear uma das principais premissas do presente livro, bem como de minha obra em geral, de que toda literatura é escrita dentro do que chamo de "universo mitológico" construído a partir das esperanças, desejos e ansiedades humanas; que esse universo mitológico não é realmente um universo protocientífico, embora muitas vezes se acredite que tenha validade científica; e que a literatura é escrita dentro desse universo porque ela dá continuidade ao hábito mitológico da mente. Este último, sendo um hábito imaginativo, é tão sutil, profundo e fundado na “realidade”, que é compartilhado tanto pelos aborígenes australianos quanto pelos poetas do século xx. Todas as tentativas de tratar o pensamento mitológico como "primitivo”, com base em nebulosas analogias com a evolução biológica, estão, na minha opinião, totalmente equivocadas. Copérnico é o grande símbolo em nossa cultura do início da separação entre o universo mitológico e o científico, uma separação que se completou e agora precisa buscar novas formas de recombinação.

Essa concepção de um universo mitológico é retomada no segundo artigo autobiográfico, "Olhos expansíveis" (o título vem do poema *Four Zoas*, de Blake, e a passagem é citada no corpo do ensaio). Este artigo foi escrito para o *Journal of Critical Inquiry*, depois que um artigo sobre mim, escrito por Angus Fletcher, fora publicado no mesmo periódico. Minhas razões para escrever este tipo de artigo em vez de "responder" ao Sr. Fletcher são apresentadas no início. De

certa forma, este artigo é a pedra angular do livro, levantando a maioria dos pressupostos em torno dos quais gira meu trabalho atualmente. Dois dos seus aspectos, que mal são mencionados, necessitam de maior desenvolvimento. Um deles é a referência ao estruturalismo, que me interessa porque me parece um movimento que vai na direção do que chamo de “interpenetração”, a inter-relação de diferentes assuntos de forma a preservar sua própria autonomia, em vez de subordiná-los a algum programa grandioso de imperialismo mental. A outra é uma inferência política da concepção de um universo mitológico: o fato de que, sem esse universo, temos apenas a relação do homem com seu ambiente natural, e a questão da liberdade humana (como diz Sartre em *O ser e o nada*) não pode ser trabalhada somente dentro dessa relação.

"Encantamentos e enigmas" foi um artigo lido para o New England Stylistics Club da Northeastern University em Boston, no início de 1975. Foi lido a convite do Professor Morton Bloomfield, cujo artigo para a *PMLA* (Publications of the Modern Language Association) sobre "The Complaint of Deor" enquanto poema encantatório entrou em grande parte de seu argumento. O artigo foi redigido logo em seguida, mas não foi publicado em nenhum outro lugar. “O romance como máscara” foi lido em uma conferência sobre os romances de Shakespeare, realizada na Universidade do Alabama em outubro de 1975. É precedido por uma breve discussão sobre a comédia antiga e a comédia nova, uma versão revisada de um artigo meu mais antigo com esse título, originalmente lido em uma reunião de grupo em Stratford, Inglaterra, alguns anos antes. Como se verá, tanto esse artigo quanto o

anterior sobre encantamentos e enigmas usam a mesma “mandala”, como eu a chamo em "Olhos expansíveis", de movimentos descendentes e ascendentes de imagens, um contraste que também está subjacente ao contraste mais familiar entre tragédia e comédia.

O artigo sobre Spengler, que utiliza material de alguns de meus primeiros escritos, foi concebido para outra edição da revista *Daedalus* sobre "Clássicos do século xx revisitados", ao qual os parágrafos iniciais se referem. Spengler, como fica óbvio em outras referências a ele neste livro, sempre foi uma influência formativa em meu próprio pensamento, por razões que muitas vezes me intrigaram, já que ele, enquanto personalidade criativa, é tão antipático a mim. Este artigo é, por assim dizer, um esforço para enterrar um fantasma, juntamente com uma tentativa de mostrar qual é o lugar de Spengler na crítica e no imaginário poético do século xx.

Dos quatro ensaios de crítica mais prática, a leitura de *Sansão agonista* foi feita em uma conferência na Universidade de Western Ontario, em 1971. O título do livro em que os ensaios da conferência foram publicados, *The Prison and the Pinnacle*, referia-se ao fato de que 1971 era o tricentenário da publicação de *Sansão agonista* e *Paraíso reconquistado*, e a maioria dos outros artigos tratava de ambos. Eu já havia escrito um longo artigo sobre o *Paraíso reconquistado*, e é por isso que trato tão pouco a seu respeito neste artigo; no entanto, para o presente livro, acrescentei uma ou duas sentenças que aproximam mais os dois poemas. *Paraíso reconquistado*, por sua vez, é um poema de teste e provação cujo modelo principal é o *Livro de Jó*. O ensaio sobre as ilustrações do *Livro de Jó*, de Blake, foi escrito para um

Festschrift em homenagem a Foster Damon, a cujo livro de 1924 sobre Blake registrei muitas vezes minha considerável dívida. O artigo original foi escrito rapidamente, sob a pressão de muitos outros compromissos, e foi completamente reescrito para o presente volume.

O artigo sobre *Uma visão*, de Yeats, apareceu originalmente em um livro de ensaios sobre Yeats intitulado *An Honoured Guest*, editado por Denis Donoghue e J. R. Mulryne. *Uma visão* de Yeats me deixou perplexo e exasperado por muitos anos: este ensaio não é, de forma alguma, totalmente bem-sucedido em afastar um segundo fantasma, mas fornece um contexto analógico para os esquematismos de Yeats que pode ser útil. Sua relação com o restante deste livro, mais particularmente com a segunda parte, talvez mereça um comentário. Se a concepção do universo mitológico é necessária, como penso que é, para qualquer resolução do problema da liberdade, o crítico está envolvido mais uma vez no que Milton chama de “regra da caridade" na interpretação da Bíblia: qualquer interpretação que racionalize a escravidão e o cativeiro humanos está errada, por mais lógica que essa afirmação injustificada possa soar.

O universo que delineio na segunda parte deste livro contém um movimento cíclico em que as ações trágicas descendem a um ponto baixo de morte e as cômicas ascendem a um elevado ponto de visão. A associação do movimento trágico com a descida é pelo menos tão antiga quanto a metáfora da palavra “catástrofe”. Em Yeats, por outro lado, as ações cômicas descem através do giro “primário” até uma massa indistinguível da sociedade primitiva, e as ações trágicas emergem delas, subindo pelo

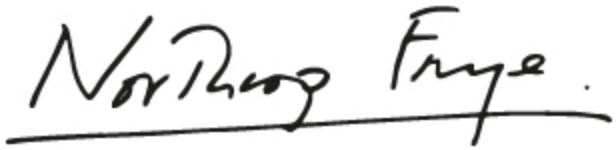
giro "antitético", até o auge do ato heroico. Por razões que, espero, um estudo da segunda parte tornará mais claras, essa reversão de movimento encerra todo o universo mitológico em um mecanismo de fatalidade, uma armadilha fechada. A visão de vida resultante é admirável para os poemas mais irônicos de Yeats, como *Blood and the Moon*, mas grotescamente inadequada para, digamos, os dois poemas sobre Bizâncio. Uma visão continua me trazendo de volta ao estado de espírito passivo em que Yeats o produziu, e o que parece ser seu fatalismo irresponsável também me parece o resultado inevitável desse estado de espírito.

Yeats descreve seus instrutores como – ou se comportando como – inteligências desencarnadas, sem se importar muito se tomamos tal descrição de forma metafórica ou descritiva. Aceitando-a, ao menos como uma metáfora, ousaria dizer que, se o leitor puder desvincular a afirmação da desaprovação moral ou do frêmito supersticioso, os instrutores de Yeats eram obviamente demônios. Ou seja, tudo o que conheciam era a visão da vida como um inferno e, portanto, como outros demônios, faltava-lhes uma certa amplitude de perspectiva. No próprio Yeats a influência deles, embora destrutiva, não foi desastrosa; mas pertenciam à mesma família daqueles que produziram grande parte do terror e da histeria do nosso tempo.

O ensaio sobre Wallace Stevens foi lido, em uma versão muito mais curta, em uma conferência em Istambul, e a versão mais longa, aqui reimpressa, foi redigida para um *Festschrift* dedicado a W. K. Wimsatt, por quem minha grande afeição e admiração é agora entristecida pelo fato de ele não estar mais entre nós. É o segundo de dois ensaios que escrevi

sobre Stevens e, em comparação com o primeiro, este se concentra menos nos *Collected Poems* e mais nas cartas e no *Opus Posthumous*. Stevens me pareceu um tópico apropriado para um *Festschrift* dedicado ao Professor Wimsatt, cujo ponto de vista era basicamente conservador, e embora o conservadorismo de Stevens fosse de um tipo muito diferente, ele é um contrapeso útil ao radicalismo às vezes exclusivo da tradição que é embrionária em Milton, totalmente desenvolvida em Blake e, talvez, já decadente em Yeats. Tradicionalmente, Deus é o criador, o homem é uma criatura, e o poder criativo do homem está confinado a imitações de segunda mão da natureza que, de acordo com Sir Thomas Browne, é a arte de Deus. Para Blake e Yeats, por outro lado, não há nada criativo, exceto o que a imaginação humana produz. Stevens polariza a imaginação contra uma "realidade" que é a alteridade, aquilo que a imaginação não é e com o qual tem de lutar. Essa realidade não pode ser, em última análise, a realidade da natureza física ou da sociedade humana constituída, que produz apenas o "realismo" que, para Stevens, é algo bem distinto. Trata-se, antes, de uma realidade espiritual, uma alteridade de um poder criativo que não é o nosso; e, mais cedo ou mais tarde, todas as teorias da imaginação criativa precisarão levar isso em conta.

O título deste livro, *Spiritus Mundi*, proveniente do poema *The Second Coming* [A segunda vinda] de Yeats, foi sugerido pelo meu amigo William Goodman, ex-presidente da Harcourt Brace Jovanovich, como título para o livro de ensaios publicado por eles, que enfim foi intitulado *Fables of Identity*.



Victoria College, Massey College
Universidade de Toronto
Janeiro de 1976

---

1. "The Search for Acceptable Words". Embora a maioria das traduções bíblicas em português optem pela palavra “agradáveis”, optamos aqui pela palavra “aceitáveis”, seguindo a tradução literal do termo tal como aparece na Bíblia King James, à qual o título dado pelo autor faz referência: "The preacher sought to find out acceptable words: and that which was written was upright, even words of truth" — NT.↩
2. "Aplicou-se a encontrar palavras agradáveis e a escrever corretamente palavras de verdade" (tradução do Padre Matos Soares) — NT.↩
3. Northrop Frye, *O caminho crítico*. Campinas: Sétimo Selo, 1ª ed., 2024 — NE.↩

Agradecimentos

"A busca por palavras aceitáveis", foi reimpresso com permissão de *Daedalus*, periódico da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos, Boston, Massachusetts. Primavera de 1973, *The Search for Knowledge*.

"Universidade e vida pessoal" foi publicado originalmente em *Higher Education: Demand and Response*, ed. W. R. Niblett, Tavistock Publications Limited. Reimpresso com a permissão dos editores.

"O renascimento dos livros" apareceu originalmente em *Visible Language*, 1974, vol. VIII, nº 3. Reimpresso com permissão.

"Os tempos dos sinais" foi publicado originalmente em *On a Disquieting Earth, 500 Years After Copernicus*. Reimpresso com a permissão da Royal Society of Canada.

"Olhos expansíveis" foi publicado originalmente em *Critical Inquiry*, 1975, vol. 11, nº 2. Reimpresso com permissão.

"Spengler revisitado" foi publicado originalmente como "*The Decline of the West by Oswald Spengler*". Reimpresso com a permissão da *Daedalus*, periódico da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos, Boston, Massachusetts. Inverno de 1974, *Twentieth-Century Classics Revisited*.

A versão original de "*Agon e Logos*" apareceu em *The Prison and the Pinnacle*, University of Toronto Press. Reproduzida com a permissão dos editores.

A versão original de "*A interpretação de Blake do Livro de Jó*" apareceu em *William Blake: Essays for S. Foster Damon*, Brown University Press. Reproduzida com a permissão dos editores.

"*A ascensão da Lua*" foi publicado originalmente em *An Honoured Guest*, ed. D. Donoghue e J. R. Mulryne, Edward Arsenal Publishers Ltd. Reimpresso com a permissão dos editores.

"*Wallace Stevens e a forma de variação*" foi publicado originalmente em *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wimsatt*, ed. Frank Brady, John Palmer e Martin Price, Yale University Press. Reimpresso com a permissão dos editores.

Uma parte do ensaio "*O romance como máscara*" foi publicada originalmente como "*Old and New Comedy*", em *Shakespeare Survey*, 1969, 2. Reimpresso com permissão.

PARTE I

Contextos da literatura

CAPÍTULO I

A busca por palavras aceitáveis

Nutria eu sérias dúvidas a respeito da minha aptidão para discutir a questão da pesquisa nas ciências humanas, tendo me desviado de tudo o que poderia ser convencionalmente descrito como pesquisa, no sentido de ler material que outras pessoas não leram ou leram com um propósito diferente. Adoto uma linha autobiográfica no que se segue, mesmo correndo o risco de soar egocêntrico, pela razão de que, por muito tempo, minhas experiências como acadêmico me pareceram atípicas e, mais recentemente, comecei a pensar que tais experiências poderiam ser mais típicas do que eu suspeitava.

No final do século XIX, o sistema de capacitação Ph.D. foi esta- belecido nas universidades americanas, em grande parte, segundo se diz, com base em um modelo alemão. A ideia do Ph.D. era definir a condição na qual um acadêmico praticante deveria permanecer. Uma tese deveria demonstrar que o candidato é capaz de fazer contribuições originais para o conhecimento acadêmico, e o restante da capacitação deveria prepará-lo tanto para lecionar em um campo mais amplo do que o abrangido por sua área de especialização, quanto para poder fazer uso de materiais de pesquisa em outros idiomas. Naquela época, os estudos na área de humanidades eram concebidos, em grande parte, em termos de divisão do trabalho, e o modelo, implícita ou explicita-

mente, era a ciência. O acadêmico era, por definição, um especialista ligado à sua comunidade por meio do ensino. A implicação era que a maior recompensa do acadêmico seria a dispensa das tarefas de ensino, pelo menos da graduação, para que pudesse dedicar seu tempo à sua especialidade. Por trás disso reside outro pressuposto sobre o lugar da universidade na comunidade em geral. Devido à sua tendência inata de construir compartimentos menores no conhecimento, a pesquisa dá a ilusão de se afastar das questões sociais; logo, uma hierarquia de disciplinas acadêmicas em que a pesquisa pura está no topo também pressupõe uma universidade que constitui um contra-ambiente social.

Naquela época e posteriormente, foram criadas várias revistas acadêmicas, muitas delas com a palavra “filologia" em seus títulos, o que indicava que a organização acadêmica da literatura derivava do estudo comparativo das línguas. E embora o Ph.D. tenha levado muito mais tempo para se estabelecer nas universidades britânicas especialmente em Oxford, onde estudei durante os anos 30 —, também Oxford acabou por adotar a concepção filológica da literatura. Havia três cursos na escola de inglês de Oxford quando eu estava lá: o curso um, que tinha a classificação mais alta, versava sobre o gótico e o nórdico antigos; o curso dois abrangia a literatura inglesa até 1500; e o curso três, estabelecido para o benefício dos acadêmicos de Rhodes e similares, abrangia a literatura inglesa até 1830. Qualquer que fosse o curso, a ênfase sempre recaía sobre os elementos filológicos e não sobre os literários ou críticos. Foi apenas recentemente, de ambos os lados do Atlântico, que obtivemos um conjunto robusto de estudos

acadêmicos sobre os períodos do inglês antigo e médio que não fosse pueril em sua abordagem crítica.

A desculpa oferecida era que, como ler literatura é algo que se espera de qualquer pessoa culta, conceder crédito acadêmico por isso seria uma forma de indulgência inapropriada. Há faculdades em Oxford que, até hoje, se recusam a contratar um professor de inglês por esse motivo. Faz parte do mesmo ethos pervertido considerar como sério apenas o aspecto filológico no estudo das línguas modernas. Fortalece a fibra moral aprender as classes de verbos fortes do inglês antigo; por outro lado, ela enfraquece quando se estuda os artifícios retóricos em *Ulisses*. Mais uma vez, há uma analogia oculta com a ciência, e quando a filologia do século XIX deu lugar à linguística do século xx, alguns dos antigos preconceitos contra a literatura enquanto tal ressurgiram.

A insatisfação com tal ethos atingiu seu clímax, nos Estados Unidos, por volta da década de 40 do século passado, quando um movimento descrito como "nova crítica", por ser novo para a mentalidade da Wis- senschaft, levantou uma questão que era quase de cunho moral. Por que pessoas que desconhecem o que há de mais elementar sobre literatura deveriam ser consideradas acadêmicas na área da literatura? Pois a primeira coisa que se deve saber sobre literatura é como ler um poema como um poema e não como um documento filológico. Ao tentar dar desenvolvimento a isso, a nova crítica se perdeu em um labirinto de explicações. Muitos aspectos da reação, como geralmente acontece em tais casos, foram levados a extremos absurdos. Desenvolveu-se um forte sentimento entre os estudantes universitários de que os departa- mentos de inglês nas universidades tinham a

obrigação moral de ser tão contemporâneos quanto possível, e um sentimento semelhante manifestou-se recentemente sob o slogan neonazista de “relevância”. Havia também estudantes de pós-graduação que propunham a tese de que as obras literárias só poderiam ser lidas adequadamente quando estivessem privadas de todo o contexto de linguagem, história e expe- riência. Nesse meio-tempo, as antigas revistas filológicas começaram a perder prestígio e estavam sendo substituídas por novas revistas, a maioria delas com "review" em seus títulos, e que publicavam poesia e ficção, além de críticas. Apesar de todos os excessos, a reação em si foi inevitável e, em sua ênfase principal, salutar. Depois de um longo período de estudos especializados relacionados à literatura, os quais não tinham base real na literatura, um grande volume de informações sobre a literatura havia sido criado, o que raramente levava a uma maior compreensão da mesma. Por isso, foi necessário um período de rearticulação, de tentar analisar a própria literatura de uma forma mais ampla e geral.

Pareceu-me, ao entrar nessa situação há uma geração, que a primeira coisa a se buscar era uma base para os princípios críticos dentro da própria crítica, tentando evitar o tipo de determinismo externalizado, no qual a crítica tem de ser “baseada” em outra coisa, transportada em uma espécie de cadeira de rodas religiosa, marxista ou freudiana. Naquela época, os estudiosos que consideravam seu trabalho como histórico presumiam que qualquer pessoa insatisfeita com seus métodos deveria ser anti-histórica. Tal atitude era diame- tralmente oposta à minha: eu estava insatisfeito com os métodos dos acadêmicos historicistas que não conheciam

história alguma. Ou seja, aqueles que não conheciam a história da literatura. Havia muitos que conheciam as datas e os números dos séculos e uma certa quantidade de história não literária, mas que não sabiam nada sobre o desenvolvimento real das convenções e dos gêneros da própria literatura. Acredito que já foi feito trabalho teórico suficiente para tornar visível uma mudança de ênfase, e que estamos no início de outra fase de estudos, com base mais sólida em uma teoria crítica da literatura devidamente estabelecida. Pode haver novamente alguma especialização e divisão de trabalho, mas a velha analogia pseudocientífica já está ultrapassada. Ficaria muito satisfeito se me considerassem como uma das pessoas que contribuíram para o processo de transição.

Também é verdade que sugeri que a crítica pode se tornar uma atividade científica. Entretanto, a concepção de ciência envolvida é diferente. A concepção mais antiga baseava-se numa antítese entre trabalho e lazer: a filologia era o único modo de trabalhar com as palavras, até onde se sabia, que parecia ter afinidades com o procedi- mento científico. Consequentemente, a filologia era trabalho, enquanto a literatura, à qual apenas uma reação puramente emocional era considerada apropriada, escapava a toda forma de estudo sistemático e progressivo. Tentei mostrar, ou ajudar a mostrar, que a literatura por si mesma é uma estrutura e pode ser estudada em sequência como qualquer outra coisa; portanto, para mim, todo o estudo da literatura pode assumir uma forma científica. Estou pensando, é claro, em um futuro desenvolvimento da ciência no qual as ciências sociais terão redescoberto o fato de que estão equidistantes das

humanidades e das ciências físicas, e estão tão intimamente relacionadas às primeiras quanto às últimas.

A transição, contudo, deixa muitos problemas sem solução, no- meadamente a questão do Ph.D. As humanidades resistem à divisão do trabalho de forma muito mais ativa do que as ciências, e o colapso da analogia científica no trabalho de pós-graduação em humanidades coloca esta licenciatura numa posição curiosamente paradoxal. Nas ciências humanas, as coisas se unem, se envolvem umas com as outras e se fundem em padrões configurados mais amplos. Consequen- temente, a tese de Ph.D. do aluno de pós-graduação quase sempre será seu primeiro livro. Portanto, é óbvio que ele precisa concluir a tese, pois, se não o fizer, isso bloqueará tudo o mais que possa fazer no futuro. É possível escolher um tópico de tese que seja um puro exercício acadêmico e que possa ser feito em um tempo limitado, mas esses tópicos são raros e muitos deles são exercícios nos quais o aluno não aprenderá nada, exceto a técnica do exercício. Com muito mais frequência, o aluno fica desanimado com o terrível desperdício de tempo e esforço envolvido em escrever primeiro uma dissertação e depois um livro sobre o mesmo material.

Há muitas coisas no programa de Ph.D. que são extremamente valiosas, como aprendi por experiência própria. Eu mesmo evitei o Ph.D. por puro acidente, mas havia elementos na capacitação que eu gostaria de ter obtido da maneira regular e da qual sempre senti falta. Foram feitas algumas tentativas de introduzir títulos adicionais no lugar do Ph.D., com sucesso muito limitado. Criar um diploma que seja simplesmente inferior me parece totalmente inútil. Há

alguns anos, alguns departamentos de pós-graduação de Toronto, inclusive o de inglês, experimentaram um diploma de M. Phil.[1], mas logo o abandonaram. A tentativa foi parte de uma iniciativa para colocar rapidamente professores qualificados nas salas de aula, durante um período de rápida expansão. Porém, os períodos de expansão rápida na universidade nunca duram: a depressão é o estado normal da universidade, e os diplomas de segunda classe apenas fornecem um pretexto para cortar pessoal em tempos mais difíceis.

O mesmo se aplica, imagino, aos diplomas considerados teorica- mente equivalentes ao Ph.D., mas com ênfase no ensino e não na pes- quisa. Na nova concepção do lugar da universidade na comunidade que está surgindo agora, ensino e pesquisa não podem ser separados nem mesmo na ênfase. Se a pesquisa for subordinada ao ensino, o instrutor logo ficará para trás em sua matéria, e seu ensino sofrerá com isso. Se o ensino for subordinado à pesquisa, o instrutor, a menos que deixe a universidade e se vincule a um instituto de pesquisa, perderá contato com o contexto social de sua pesquisa. Entendo que, na Universidade de Londres, um título de doutor é concedido após a conclusão de um determinado conjunto de trabalhos, mas é independente dos estudos de pós-graduação enquanto tais. Isso parece fazer muito sentido para as ciências humanas. Todavia, no geral, não tenho realmente nenhuma solução para o problema do doutoramento em literatura, e só posso oferecer uma ou duas observações sobre a natureza da área acadêmica que podem ser de alguma utilidade.

Notei que sempre que publico um artigo e recebo separatas, eu poderia enviá-las para amigos, mas eles raramente solicitam cópias. Por outro lado, quando fiz um discurso em uma convenção de psiquiatras e que foi publicado em uma revista psiquiátrica, recebi mais de cem solicitações de cópias. Não foi nenhuma surpresa para mim saber que os cientistas tendem a trabalhar com separatas e resumos, mas eu não tinha percebido antes o quanto o humanista tende a esperar pelo livro.

É como se o humanista não pudesse realmente compreender qualquer aspecto do seu assunto, a menos que estudasse uma configuração ampla do mesmo.

O livro é um subproduto da arte de escrever e é o instrumento tecnológico que torna a democracia uma possibilidade viável. O tratado expositivo, em particular, é uma forma a-democrática em que o escritor coloca todas as cartas na mesa, evitando todos os truques retóricos criados para induzir à hipnose um público leitor, confiando apenas na força interna e na continuidade de seu argumento. O leitor não pode responder diretamente, mas pode sempre voltar, no livro, a um ponto anterior e descobrir que as mesmas palavras se repetem, não importa quantas vezes sejam consultadas, o que, por si só, é um modelo de paciência para o professor. Por trás do livro está o contexto social mais amplo de um conjunto de documentos escritos, aos quais há acesso público, a garantia da imparcialidade do debate interno no qual se baseia a democracia.

A autoridade estabelecida aqui remonta ao ponto fatídico da filo- sofia grega representada por Sócrates. Esperava-se que os alunos de Pitágoras ou Heráclito fossem discípulos,

ponderando sobre ditados obscuros como "a mudança é um repouso", "todas as coisas fluem", "não coma feijão" e coisas do gênero, que tinham a autoridade inquestio- nável de um guru ou tutor. Então, temos Sócrates se aproximando da juventude de Atenas e dizendo: "Não sei nada, mas estou procurando algo. Venha e me ajude a procurar". Aqueles que responderam ao seu convite se viram seguindo uma linha reta de dialética, um argumento que tinha autoridade e autonomia próprias, independentemente do professor. Sócrates não era um escritor, mas seu hábito linear de pensamento o tornou uma inspiração para os escritores, começando com Platão e Xenofonte. Sócrates também era um filósofo, e a filosofia, até recentemente, também se baseava no livro. A tendência centrífuga em direção aos procedimentos científicos também afetou a filosofia, possivelmente — embora eu fale com pouca autoridade no assunto — com o mesmo resultado. Lembro-me de quando era estudante da matéria e tive de ler, por exemplo, o *Mikrokosmos* de Lotze. Esqueci completamente qual era a "posição" filosófica de Lotze, ou em que oceano de pensamento o delta de seu argumento desaguava. Contudo, me lembro de ter a sensação de estar lendo um livro sábio e humano, que se tornara assim devido à forma descontraída e abrangente ado- tada. A forma do livro, em suma, tem muito a ver com a liberalidade da disciplina que o produz.

Faço parte de uma comissão no Canadá que trata de comunicações e, quando aí ingressei, li um relatório de política que recomendava que as publicações fossem feitas de tempos em tempos. A recomendação começava: "Apesar das desvantagens inerentes à representação linear de um mundo

que é cada vez mais simultâneo, a mídia impressa ainda mantém sua autoridade medieval". Essa frase é típica do mcluhanismo idiotizado (não estou falando do próprio McLuhan) que está confun- dindo o cenário educacional. Falei recentemente para uma audiência de graduados universitários e perguntaram-me, muito seriamente, o que eu achava da construção de uma biblioteca tão grande pela universidade, quando o livro já estaria desatualizado quando fosse aberto. O livro, enquanto livro, não é linear: seguimos uma linha enquanto o lemos, mas o livro em si é um foco visual fixo de uma comunidade. É a mídia eletrônica que aumenta a quantidade de experiências lineares, de coisas vistas e ouvidas que são esquecidas com a mesma rapidez. Podemos ver os efeitos sobre os alunos: uma atenção superficial combinada com uma maior dificuldade em preservar a continuidade intelectual, que é a principal característica da educação.

Mencionei o fato de que os estudos tendem a se tornar pluralistas e cada vez mais especializados, cada vez mais ininteligíveis até mesmo para seus vizinhos mais próximos. O cerne da verdade na concepção mais antiga da vida acadêmica, que colocava a pesquisa pura no topo de uma hierarquia, é que a pesquisa acadêmica sempre tem um poder potencial de veto sobre todo o resto. Ou seja, a menor alteração de um fato estabelecido pode ter repercussões que mudarão totalmente a visão geral sustentada sobre todo o assunto. Mas o acadêmico per- manece conectado com sua comunidade como professor, como figura pública e como divulgador (no melhor sentido, naturalmente) de seu próprio assunto. Esse é o nível para o qual o livro é a forma inevitável

de apresentação. Talvez, conforme observado acima, possamos esperar nas ciências humanas uma nova safra de artigos de pesquisa e estudos especiais que possam ser produzidos após o estabelecimento de novos princípios teóricos. Ao conversar com cientistas, percebo que eles sentem que estão no outro extremo do ciclo e que todas as ciências, mesmo as físicas, estão sentindo uma necessidade maior de livros e de padrões de pensamento mais amplos e mais abrangentes.

O livro levanta a questão da natureza da influência na literatura. Esse é um aspecto do estudo literário que tem recebido muita atenção, porque sua base parece ser histórica. Mas os acadêmicos formados no âmbito da percepção extraliterária, interessados na história das ideias e afins, tendem a pensar em uma influência transmitida de a para в como um grande corpo de ideias sustentadas conscientemente. Difi- cilmente essa é a maneira como a influência se exerce entre os poetas. Pode-se supor, por exemplo, que Blake, Shelley, Keats e Wordsworth teriam estudado intensamente Milton. Mas o que obtiveram de Milton obtiveram como poetas e, consequentemente, a derivação é uma derivação principalmente inconsciente de frases, até mesmo de palavras, que fluem de uma única fonte para quatro contextos muito diferentes. Provavelmente, a melhor maneira de documentar a influência de Milton sobre esses poetas é processar seus textos pelo computador: o resultado, em geral, não nos revelaria muito mais do que já sabemos, mas a documentação seria útil.

O computador causou, ou pode causar, outras mudanças na estrutura do estudo literário. Há cem anos, ou mesmo

cinquenta, havia uma forte razão existencial para enfatizar os valores no estudo da literatura. Uma coisa era decidir dedicar grande parte de sua vida à elaboração de uma concordância para Shakespeare ou à compara- ção de variantes manuscritas de Chaucer, mas quem faria esse tipo de trabalho para homilias medievais ou para o tipo de realização poética representada por Googe ou Churchyard? O computador não apenas alterou a resposta à pergunta, mas ajudou a erodir a falácia dos valores hierárquicos por trás dela. Quando o Professor Douglas Bush escreveu seu livro sobre mitologia clássica na Renascença, há uma geração, ele nos contou que fizera um grande número de observações sobre o tratamento de alguns mitos ovidianos em poetas elisabetanos menores. Bush considerou esse trabalho uma grande perda de tempo e observou que, embora soubesse mais do que qualquer outra pessoa sobre esses assuntos, deveria manter a informação para si mesmo. Suspeito que essa informação, embora não necessariamente trivial, fosse talvez complexa ou especializada demais para ser compartilhada de forma efetiva. Essa complexidade pode indicar uma área onde al- gum tipo de auxílio mecânico poderia ser útil, tornando a informação mais acessível e utilizável. Tudo aquilo que foi altamente respeitado em sua própria época, como a lenda de Píramo e Tisbe, é de grande importância apenas por esse motivo, independentemente do que um estudioso contemporâneo possa pensar a respeito.

Não obstante, há outro tipo de influência que é impossível ras- trear, exceto por um acidente ocasional. Toda pessoa criativa tem um corpo interconectado de imagens e ideias nas profundezas de sua consciência; é seu trabalho criativo

pescá-los,[2] trazendo-os à tona aos poucos. Às vezes, uma frase ou palavra lhe ocorre como uma espécie de anzol ou isca para capturar algo que ele sabe que está lá embaixo. Lendo Yeats, poderíamos pensar que ele tinha uma dívida em grande escala com os escritos de Villiers de L'Isle-Adamdam, e com *Axël* em particular, o que seria um assunto pronto para o estudioso explicar. Ao examinarmos, descobrimos que Yeats ficou fascinado por uma única frase — "quanto ao viver, nossos servos cuidarão disso por nós" —, extraída, totalmente fora de seu contexto, de uma peça que ele mal conseguia entender no original em francês, e aplicada em contextos ainda mais remotos. Os poetas estão repletos de influências desse tipo, sementes errantes sopradas em direção a um solo receptivo. E não somente os poetas.

Quando lemos os estudos sobre a influência exercida em pessoas criativas por seus professores, por fatores em seu ambiente formativo ou por suas leituras, geralmente ficamos impressionados com a grande plausibilidade de tais constructos: uma pessoa, de fato, torna-se o que é por meio de influências. Ao mesmo tempo, devemos nos lembrar de que é quase certo que isso não acontece de uma só vez. Qualquer pessoa que leia *Finnegans Wake* acha que pode ver imediatamente que *Alice através do espelho* foi uma grande influência formativa para essa obra, especialmente a figura de Humpty Dumpty e suas palavras-valise. No entanto, descobrimos que, de fato, Joyce desconhecia o que havia nesse livro até que outras pessoas lhe chamaram a atenção. Novamen- te, podemos ver que, de todos os escritores do passado, o que mais se aproxima de Joyce, tanto em termos de temperamento quanto de técnica, é Rabelais, e

poderíamos estudar exaustivamente os paralelos entre eles. No entanto, Joyce afirma que não leu Rabelais, embora eu duvide que alguém acredite nisso.

Mesmo em minha própria obra, posso ocasionalmente traçar o mesmo processo de transmissão por semente. Quando comecei a lecionar, a Universidade de Toronto possuía um curso de honra em língua e literatura inglesa (agora destruído, em um ataque de exube- rância histérica, por ser considerado "elitista"), que era distribuído em quatro faculdades, cada uma com seu próprio departamento. Isso significava que eu não só tinha de ensinar Milton, mas ensiná-lo ao mesmo tempo que os professores A. S. P. Woodhouse e A. E. Barker, dois dos melhores estudiosos de Milton de todos os tempos, estavam ensinando Milton nas outras faculdades. Um resultado disso foi que, durante vários anos, limitei minha leitura a fontes primárias, pois não havia tempo para ler as secundárias. Mais tarde, quando a pressão diminuiu um pouco, tentei adotar a rotina normal de consultar perió- dicos acadêmicos. Logo reduzi essa atividade, não por considerar os artigos inúteis, mas pelo motivo oposto: eu me interessava por tudo, tudo parecia ter alguma relevância para meus interesses e, ainda assim, a busca de conhecimento em todas as direções ao mesmo tempo era impraticável. Desde então, percebi que a erudição é tanto uma questão de saber o que não ler quanto de saber o que ler. Enquanto escrevia *Anatomia da crítica*, em particular, infinitas perspectivas tentadoras se abriram por todos os lados, mas tive de fechar os olhos para elas, como Ulisses fechou os ouvidos para as sereias, porque explorá-las tornaria minha tese principal desmesurada.

Felizmente, um de meus colegas quando comecei a lecionar era o Professor Wilson Knight, que depois se vinculou à Universidade de Leeds. Embora eu não percebesse à época, acredito que Wilson Knight me influenciou profundamente. Naquele momento, Knight estava completamente possuído por Shakespeare e dava a impressão de não distinguir um quarto de um texto em fólio,[3] e com certeza se importava ainda menos com isso. Certa vez mostrou-me seu principal instrumento acadêmico: uma edição Globe[4] das obras de Shakespeare com um amontoado de anotações feitas a lápis. Como a maioria dos estudantes de minha geração, os livros de Knight tiveram sobre mim o mesmo efeito que o Homero, de Chapman, teve sobre Keats; e o método indicado, de se concentrar no texto do autor e recriá-lo por meio do estudo da estrutura de imagens e metáforas, me pareceu na época, e ainda me parece, o tipo de coisa que é o cerne da crítica literária.

No entanto, passei por um longo período em que cada publicação minha era seguida pelo medo neurótico de ser confrontado com a prova de ter plagiado de alguma fonte que não tinha lido — ou, pior ainda, que havia esquecido de ter lido. Gradualmente, tornei-me mais fatalista em relação a isso, além de perceber que quanto mais óbvio me parecia o que eu dizia, menor era a probabilidade de alguém já ter dito aquilo antes. Também posso citar um ou dois exemplos de influência tão triviais que hesito em registrá-los, exceto como prova de que o tipo de influência que postulo para Joyce e Yeats funciona em todos os níveis da atividade intelectual. Certa vez, quando estava na graduação, ao discutir a música de Bach para teclado com um amigo interessado no mesmo

assunto, falei do meu grande interesse pelas fugas que Bach havia composto sobre temas de Albinoni. Meu amigo fez um comentário do tipo: "Muito erudito", e a palavra "erudito", aplicada à música de Bach, ficou gravada em minha mente. Eu sempre soube que ela era erudita, é claro, mas saber uma coisa não significa percebê-la: pode-se saber muitas coisas que ainda não estão ligadas a esse corpo submerso de ideias em que estamos tentando pescar. Quarenta e tantos anos depois, escrevi um ensaio sobre a comédia shakespeariana, tentando mostrar que Shakespeare é um escritor tão erudito quanto Ben Jonson, só que sua erudição, por estar ligada à tradição oral, é mais difícil de ser reconhecida como tal. As analogias com a música de Bach também estão presentes, de modo que aqui está um exemplo de uma semente que peguei acidentalmente no ato de germinar.

Para levar esse ponto um pouco mais adiante: meu primeiro grande projeto foi um livro sobre a interpretação dos poemas mais longos e didáticos de William Blake, geralmente chamados de "profecias". Havia muitos motivos para me interessar por Blake: talvez um deles possa ser de interesse geral. Eu sou um homem branco, anglo-saxão, de formação protestante, e, portanto, pertenço ao único grupo da sociedade que é totalmente seguro ridicularizar. Eu esperava que uma boa parte da literatura contemporânea se dedicasse a atacar a suposta complacência dos valores e padrões em que fui criado, e não fiquei muito incomodado quando isso aconteceu. Mas com a ascensão de Hitler na Alemanha, a agonia da Guerra Civil Espanhola e os massacres e deportações do stalinismo, as coisas começaram a ficar mais sérias. O fato de Eliot anunciar que era clássico na literatura,

monarquista na política e anglo-católico na religião fazia parte do jogo. Mas o sen- timento de indignação e traição pessoal que senti quando abri *After Strange Gods* foi outra coisa. E quando Eliot foi acompanhado pela admiração de Pound por Mussolini, os flertes de Yeats com o mais irresponsável dos líderes irlandeses, o interesse de Wyndham Lewis por Hitler e o marxismo insensível dos escritores mais jovens, senti que dificilmente poderia me interessar por qualquer poeta que não estivesse mais próximo de ser o oposto, em todos os aspectos, do que Eliot pensava que era. Ou, se isso fosse muito específico, pelo menos um poeta que, mesmo morto, ainda lutasse por algo que estivesse vivo.

Quando comecei a trabalhar em Blake, por volta de 1933, havia um livro sério disponível sobre o assunto do simbolismo das "profecias", o livro de Foster Damon, que havia sido publicado em 1924. Além desse, havia centenas de livros, artigos e ensaios sobre Blake, para não falar de milhares de referências incidentais. Até onde eu sei, e sei mais sobre isso do que a maioria das pessoas, não havia nada em nenhum desses materiais que fosse minimamente útil para mim. Nenhum dispositivo de "recuperação de informações" seria útil: o importante era livrar-se das supostas informações, não possuí-las. E, no entanto, muitos anos depois, pediram-me para escrever um ensaio bibliográfico sobre Blake que, na verdade, era uma história da crítica a Blake. Para isso, tive que revisar esse material novamente e descobri, para minha grande surpresa, que era um exercício fascinante e gratificante. Os livros ainda não me diziam nada sobre Blake, mas me diziam muito sobre a história do gosto no século XIX e no início do século xx. De

modo mais geral, os livros me ensinaram muito sobre a capacidade humana de olhar para algo que está bem diante dos olhos e ser incapaz de focar a visão naquilo. Agora sei muito do que dificilmente poderia ter aprendido de outra forma sobre as ansiedades e obsessões que impedem que um grande escritor seja devidamente avaliado em sua época e posteriormente. Observei em um catálogo de reimpressão que quatro desses primeiros livros foram reeditados recentemente. No que diz respeito a nos fornecer informações sobre Blake, todos esses livros são uma verdadeira porcaria, e um deles seria um forte candidato na acirrada competição pelo título de pior livro do mundo sobre Blake. Mas, em certo sentido, nada se perde nas ciências humanas: se o seu livro for bom, será uma contribuição para o conhecimento; se não for, será mais um documento na história do gosto.

Dois princípios morais me parecem relevantes. Primeiro, faz parte da falácia da analogia científica que, antes de decidir sobre um tópico de tese, deve-se verificar se “já foi feito” ou não. É claro que isso não se aplicava ao meu projeto sobre Blake. Mas, em geral, na crítica lite- rária, nada pode ser feito de forma definitiva, exceto projetos muito específicos, como a edição de textos. Supervisionei um bom número de teses de doutorado sobre Joyce, Yeats, Stevens e outros escritores muito estudados, e estava bem ciente de que todas essas teses diziam coisas muito semelhantes. Mas cada uma delas representava um ponto de vista individual, e esse tipo de individualidade deve ser levado em conta nas ciências humanas quando falamos de uma contribuição para o conhecimento. Neste caso, o artigo “revisão de estudos

recentes" surge como uma ferramenta acadêmica indispensável.

Em segundo lugar, um princípio que decorre do primeiro, a questão da autoridade pessoal é relevante para as ciências humanas em geral e para a crítica literária em particular. Acho que é aconselhável que todo crítico que se proponha a dedicar sua vida à pesquisa literária escolha um grande escritor da literatura como uma espécie de preceptor espiritual para si mesmo, seja qual for o tema de sua tese. Não estou falando, é claro, de nenhum tipo de modelo moral, mas me parece que crescer dentro de uma mente tão grande sem que se tenha a sensação de claustrofobia dentro dela é uma experiência insubstituível nos estudos das humanidades. Algum tipo de transmissão por semente também ocorre aqui. Estou me aventurando em uma área que, até onde sei, tem sido muito pouco discutida, e o que quer que eu diga será, sem dúvida, provisório. Keats comenta que a vida de um homem de gênio é uma alegoria contínua, o que significa, entre outras coisas, que uma vida criativa tem algo a ver com a escolha de um estilo de vida. Acho que a vida acadêmica também tem algo a ver com isso, e devemos escolher, entre os poetas, um preceptor que tenha algo que nos agrade nesse aspecto. Percebo que, aos sessenta anos de idade, organizei inconscientemente minha vida de modo que nada jamais me aconteceu, e nenhum biógrafo poderia ter o menor interesse por mim. A razão para essa escolha inconsciente é que, para mim, a obliteração de incidentes era necessária para manter o senso de continuidade na memória que promovia o processo de germinação de que falei. E está claro para mim, embora não seja demonstrável para mais

ninguém, que isso foi imitado, em um nível que a consciência e a memória não conseguem alcançar, de Blake, que também obliterou incidentes em sua própria vida, e por motivos semelhantes. Quem achasse Byron mais agradável como preceptor, sem dúvida adotaria um estilo de vida diferente.

Blake, embora seja um homem de seu tempo, tende a extrair sua crítica do período histórico em que se encontra. Assim, embora eu na- turalmente tivesse que me familiarizar com Ossian, Gray e Chatterton, também me vi examinando uma grande variedade de outros escritores em busca de ideias que me dessem alguma pista sobre Blake. Não quero dizer que leio sistematicamente literatura mística ou ocultista. A maioria dos críticos equivocados que mencionei acima me disse que era lá que se encontravam os verdadeiros análogos ao pensamento de Blake. Mas eu achava difícil compreender por que Blake me causava tanto interesse, enquanto a maioria dos escritos místicos e ocultistas não me interessava nem um pouco. Logo descobri que precisava levar a sério a afirmação do próprio Blake de que ele pertencia aos poetas e artistas, e lê-lo de acordo com tal premissa. Mas, outra vez, ler sim- plesmente o período de 1750 a 1820 da vida do próprio Blake não era apenas insuficiente, mas, em muitos aspectos, enganoso. Esse fato foi importante para mim, pois enfatizou a dificuldade de saber o que não ler, à qual já aludi anteriormente. O período histórico estabeleceu-se firmemente como a área normal de estudo porque limita e dirige a leitura e, em quase todos os casos, é um guia seguro a seguir. Blake foi uma exceção, e uma exceção muito significativa.

Na época em que eu estava fazendo um curso sobre Blake com o falecido Herbert Davis, recebi a tarefa de escrever um trabalho sobre o *Milton* de Blake. Sentei-me para escrevê-lo, como era meu péssimo costume naquela época, na noite anterior à data de entrega. O foco principal do trabalho era o comentário crítico, que já era difícil o suficiente para aquele poema, mas havia algum princípio de fundo que me escapava. Analisando mais atentamente, o princípio parecia ser que Milton e Blake estavam conectados pelo uso que faziam da Bíblia, o que não era apenas comum, mas também parecia antiliterário. Se Milton e Blake eram parecidos nesse ponto, essa semelhança apenas ocultava o que havia de individual em cada um deles, de modo que, ao buscar a semelhança, eu estava perseguindo uma sombra e evitando a substância. Por volta das três da manhã, tive um tipo diferente de intuição, embora tenha levado vinte anos para articulá-la. Os dois poetas estavam ligados pela mesma coisa, e a mesmice leva à variação individual, assim como a similaridade leva à monotonia. Comecei a perceber vagamente que o princípio que me afastava do período histórico era o princípio da estrutura mitológica. Ao compreender que a Bíblia havia fornecido um quadro mitológico para os poetas europeus, um vasto número de problemas críticos começava a se resolver.

Além disso, a mitologia bíblica não permaneceu estática, mas cresceu com uma catolicidade[5] maior do que a da própria Igreja, anexando toda a mitologia clássica e também a literatura erótica ou de "amor cortés", como descantos contrapontísticos em seu próprio tema. O fato de uma mitologia poder absorver outra indicava que todas as

mitologias eram imaginativamente muito parecidas. O cristianismo havia absorvido de forma semelhante a mitologia teutônica mais antiga, porque esta também tinha uma árvore do mundo como a do Éden, uma serpente que cinge o mundo como o Leviatã, um deus pendurado em uma árvore como sacrifício a si mesmo, um dia final e uma criação. Uma literatura se desenvolve a partir da cultura verbal primitiva que contém uma mitologia; ela pode surgir de qualquer mitologia, mas é um fato histórico que nossa literatura descende mais diretamente do mito bíblico.

É claro que essa descoberta em particular foi natural para mim em uma época em que era estudante de teologia. Esse último fato se mostrou útil para muitas pessoas. Um panfleto "maoísta", por exemplo, me descreve como "o sumo sacerdote do obscurantismo clerical", e sua capa, mostra uma série de monges de capa preta, com capuzes que sugerem a Ku Klux Klan. Acho que o verdadeiro efeito dos meus estudos teológicos foi bem o oposto disso. É verdade que minha atitude em relação ao ensino e, provavelmente, também em relação à erudição, sempre foi uma atitude evangélica, e que eu não estava satisfeito com minhas próprias teorias até começar a ver como elas poderiam servir de base para um sistema de ensino de literatura em sequência, em todos os níveis, desde o jardim de infância até a pós-graduação. Mas, na verdade, a Bíblia me preocupava, não porque representasse uma "posição" religiosa compatível com a minha, mas pelo motivo oposto. Ilustrava os pressupostos imaginativos sobre os quais os poetas ocidentais se basearam; consequentemente, seu estudo apontava o caminho para uma crítica fenomenológica que seria, tanto

quanto possível, livre de pressuposições. Não tenho certeza de que seja possível realmente se livrar das pressuposições, mas é óbvio que todo avanço genuíno no conhecimento vem acompanhado de uma tentativa contínua de objetivar e se conscientizar das pressuposições das quais se parte. Os poetas não escrevem, como a aranha de Swift, "a partir de suas próprias entranhas e em um espaço restrito". O poeta é tomado por um organismo mítico e metafórico, com suas raízes históricas na Bíblia, e a integridade desse organismo é sua musa, a mãe que dá vida a um ser separado tanto de si mesmo quanto dele.

Longe de vincular a literatura a uma estrutura de crença, este princípio, na verdade, emancipa completamente a literatura das questões de crença. Mas, é claro, durante muitos séculos o poeta foi considerado subordinado em autoridade a outros tipos de escritores, como os teólogos. Acreditava-se que o método de escrita deles tinha acesso mais direto à verdade; a função do poeta era produzir um eco retórico dessa verdade, dirigindo-se às emoções e à vontade e tentando persuadi-las a se alinharem ao lado da verdade. Essa visão pressupunha que a literatura era séria na proporção de sua relação alegórica com a religião. Mais tarde, quando as ansiedades religiosas deram lugar a ansiedades mais seculares e políticas, continuou-se a acreditar que o realista, que estudava a vida ao seu redor e a refletia em sua escrita, era dotado de uma seriedade que o mero romancista que contava histórias por diversão não poderia igualar. O historiador da ficção do século XIX, por exemplo, acha que a espinha dorsal de seu estudo histórico é constituída pelos grandes realistas, como George Eliot, Jane Austen, Thackeray,

e certos aspectos cuidadosamente selecionados de Scott, Dickens e Henry James. Um livro como *Alice no País das Maravilhas* é obviamente uma obra-prima de seu gênero e foi imensamente popular em sua época sem jamais perder sua popularidade; porém, de alguma forma, não se encaixa na história. E assim como um intelectual dos tempos do inglês antigo provavelmente consideraria a vida de um santo mais séria do que o *Beowulf*, a maioria dos críticos modernos consideraria o realismo social, do tipo que reflete claramente a vida ao seu redor, como mais sério do que a fantasia ou a aventura onde há uma forte ênfase na estrutura da história, projetada principalmente para manter o leitor virando as páginas.

Isso leva a outro princípio crítico de longo alcance. Toda cultura verbal primitiva contém uma série de histórias, algumas das quais gradualmente assumem uma importância particular como "verda- deiras" ou de alguma forma mais profundamente significativas. Essas são as histórias mais prontamente descritíveis como mitos, e são elas que criam raízes numa sociedade específica e proporcionam a essa sociedade uma rede de alusões e experiências partilhadas. Tais mitos diferem na função social, mas não na estrutura, dos contos e lendas populares que, muitas vezes, são contados simplesmente por diversão por contadores de histórias errantes. Assim, na literatura europeia, as histórias bíblicas têm uma seriedade que não é atribuída aos contos populares ou às lendas, que são muito semelhantes, se não idênticos, em sua estrutura. À medida que a literatura se desenvolve, alguns poetas, como Dante e Milton, recriam os mitos centrais; outros, como Shakespeare, têm o papel social

de artistas de entretenimento e recorrem mais aos contos e lendas populares. Mas o primeiro grupo recria os mitos centrais na mesma base imaginativa que os últimos utilizam, e o último grupo, se tratar os seus temas com intensidade suficiente, confere-lhes o mesmo tipo de significado que os mitos centrais possuem.

Há algum tempo, tive a oportunidade de ler a *Nau dos insensatos*, de Katherine Anne Porter. Não é dos meus romances favoritos, mas é um que se esforça muito para ser sério e procura a seriedade através da alegoria, como o poema de Sebastian Brant, do qual deriva o seu nome. O cenário é um navio alemão navegando do México para a Alemanha em 1932, e cada episódio, como a exclusão de um judeu da mesa do capitão, faz parte de uma relação alegórica da trama com a ascensão do nazismo na Alemanha. Mais tarde, quando fiquei preso em um aeroporto, encontrei outra história de navio nas prateleiras de livros de bolso: *The Poseidon Adventure*, de Paul Gallico. Era um thriller sobre um navio que virou de cabeça para baixo em um naufrágio, fazendo com que os passageiros sobreviventes subissem em direção ao fundo do navio. Como essa história foi criada para entretenimento, ela se concentra na forma da história, e a forma da história deriva do que chamo de arquétipo, um tipo de história que foi usado milhares de vezes antes, cujo modelo bíblico é o Êxodo. Como o autor é um escritor profissional e inteligente, eu estava certo de que logo indicaria alguma consciência desse fato e, a dois terços do livro, ele o faz. Gallico explicou que os passageiros estavam empreendendo essa escalada desesperada e aparentemente fútil porque subir sempre foi algo bom e descer sempre foi

algo ruim; que a condenação era descendente, e a ressurreição, ascendente; que a mitologia coloca monstros no subsolo e as graciosas fantasias de luz no ar superior. No mesmo capítulo, o líder da expedição, um clérigo, se cansa de sua própria noção de Deus e comete suicídio: não é um episódio muito convincente, mas uma história espelhada no Êxodo precisa da figura de um Moisés que não consegue chegar até seu destino final.

Não estou comparando os dois livros: estou notando a sobrevivência da distinção entre uma literatura mais séria, que reflete alegoricamente verdades importantes, e uma literatura menos séria, projetada para entretenimento, que segue uma certa fórmula de contar histórias. Estou também sugerindo que uma distinção de valor a priori entre ambas é criticamente incorreta. A leitura de um livro estereotipado, como uma história policial, pode não ser em si uma experiência significativa. Entretanto, mesmo esse tipo de livro pode adquirir significado através da ressonância do contexto. Uma história policial é normalmente uma comédia e, embora qualquer comédia individual, desde Plauto até a televisão moderna, possa ser boba ou insignificante, a importância de estudar a comédia em si, como um todo, é muito considerável. Por um lado, quando a crença literal numa mitologia declina, e as histórias bíblicas já não são geralmente consideradas como historicamente factuais, torna-se cada vez mais óbvio que as verdadeiras afinidades de uma mitologia não são com o mundo da vigília, mas com o mundo dos sonhos. Uma mitologia é um constructo pertencente à arte e não à natureza: não é uma descrição do mundo exterior, uma forma grosseira de filosofia ou ciência,

mas um modelo cultural, expressando a forma como o homem quer moldar e remodelar a civilização que ele mesmo construiu. A comédia, que tende à vitória do desejo sobre a realidade, indica este fato mais claramente do que qualquer outra forma arquetípica.

O mesmo princípio é fundamental para o ensino de literatura, especialmente nos estágios mais elementares. Do jardim de infância em diante, o professor não está instilando literatura em uma mente que não a conhece, mas está remodelando a experiência verbal total do aluno. Essa experiência foi construída pela televisão, pelos filmes e pelas conversas de seus pais e colegas de classe, bem como por sua leitura. Já contém uma grande quantidade de mitologia, grande parte dela falsa, derivada da publicidade ou de estereótipos de classe, e a literatura é, ou deveria ser, o meio de conduzir o estudante da sua atual visão social subjetiva para a visão social total da humanidade.

Tudo isso pode não ser muito útil para discutir a questão do apoio da universidade à pesquisa. As ciências humanas geralmente recebem a maior parte do orçamento da biblioteca, mas, fora isso, são consideradas pelos administradores como departamentos de baixo orçamento. De fato, há momentos em que me pergunto se "departamentos de baixo orçamento" não seria a melhor definição para as ciências humanas. Alguns ramos das ciências humanas, é claro, são inerentemente caros — um exemplo óbvio é a arqueologia, da qual muitas disciplinas humanas dependem fortemente. Mas ainda é possível trazer um homem para uma universidade com um nível superior em humanidades sem os grandes gastos com equipamentos e

coisas do gênero que uma nomeação equivalente nas ciências exigiria.

No entanto, as universidades estão em uma situação paradoxal: elas precisam construir a melhor biblioteca possível e, ainda assim, precisam manter subvenções para viagens, a fim de permitir que os acadêmicos da área de humanidades visitem bibliotecas ainda melhores. Os imensos recursos das bibliotecas modernas, que podem trazer tanta coisa à porta do acadêmico, são obviamente indispensáveis, mas a maioria deles implica que o acadêmico já saiba o que está procurando. Se estiver fazendo uma pesquisa original, talvez ele não saiba. Nesse caso, ainda terá que se perder no Museu Britânico ou na Biblioteca do Congresso com um senso de serendipidade construído por sua experiência anterior no assunto.

Todos nós já ouvimos falar sobre como a Biblioteca Bodleian, em Oxford, se desfez do seu fólio de Shakespeare, o qual mais tarde teve de recomprar a um custo muito maior. Muitas vezes, infere-se que os bibliotecários de Oxford daquela época eram tolos. Na verdade, eles tinham toda a razão: em termos do que Oxford ensinava e estudava na época, Shakespeare não les era mais útil do que as coleções de sermões do século XIX seriam hoje para o tipo de faculdade que entrega diplomas a jovens que estudam balé. Depois que os idiomas modernos foram estabelecidos nas universidades, a compra de bibliotecas ficou em grande parte confinada a um cânone seleto de escritores aprovados. Os escritores menores entraram em uma lista preferencial, aqueles que estavam mortos há mais tempo recebendo mais atenção. A revolução acadêmica que ajudei a promover

resultou no enfraquecimento da distinção entre literatura clássica e popular. Há alguns anos, quan- do eu estava visitando uma universidade nos Estados Unidos, um professor responsável por grande parte das compras da biblioteca no período romântico veio me ver com um catálogo. Ele tinha a chance de comprar uma grande quantidade dos *Horrid Mysteries* da década de 1790 e estava hesitante. Eu lhe disse: "Compre-a imediatamente". Mas ele tinha dúvidas se o valor inerente a esta obra justificava as despesas, porque se tratava de uma faculdade pequena e com um orçamento restrito. Imagino que agora ele esteja arrependido de sua cautela, em uma época em que o "gótico está na moda" e os melhores e mais brilhantes alunos de pós-graduação provavelmente prestam atenção em Rider Haggard e em George Eliot. Para os fins de uma biblioteca universitária, certamente há algo que pode ser considerado lixo, mas o lixo não pode mais ser definido em termos de um padrão convencional de valores literários.

O problema de preservar a comunidade pessoal é crucial para todas as universidades e para todos os seus aspectos. Deve-se estar sempre atento às limitações do que é tecnicamente possível, porque o futuro tecnicamente possível não é necessariamente o futuro que a sociedade deseja ou pode absorver. Ouvimos constantemente de tecnocratas amantes de dispositivos eletrônicos que não é mais ne- cessário, ou em breve não será mais, proferir palestras ou assisti-las, construir bibliotecas e manter seus funcionários, escrever artigos ou apresentá-los ao público. O que tais fantasias não levam em conta é a importância da comunidade e do contato pessoal na vida acadêmica.

Qualquer estudante que se depare com uma tela de televisão em vez de um semblante humano poderia explicar isso a eles.

É pelo mesmo motivo que todo aparato tecnológico educacional precisa ser restrito a determinados usos especializados. De modo semelhante, muitas bibliotecas adquirem uma grande quantidade de material que é, na verdade, de arquivo, e talvez devesse estar em outra instituição. Isso incluiria os manuscritos e outras excrescências de poetas contemporâneos, pelos quais houve tanto modismo há alguns anos, e que, para alguns poetas, tornaram a falsificação de rascunhos um negócio bastante lucrativo. No meu próprio caso, tive que investir minha energia em um movimento mais centripeto de estudo, tentando evitar a especialização para articular vários problemas centrais da teoria crítica. Isso significou que uma biblioteca de pesquisa especializada só me seria útil de forma intermitente, e muitas vezes me vi vagando da biblioteca de pesquisa para a biblioteca de trabalho da graduação, devido à crescente afinidade do meu trabalho com livros óbvios. Mas também há algo que nos leva a encontrar o caminho de volta ao foco da comunidade universitária. Quando menciono essa minha tendência aos meus colegas, descubro que muitos deles a compartilham.

Sempre permaneci no Canadá, e talvez as influências do ambiente canadense tenham desempenhado um papel significativo em minha vida, permitindo a influência indireta que já mencionei. De qualquer forma, acho que o efeito dos professores e colegas seniores deriva principalmente das reflexões que a pessoa é impelida a fazer como resultado de tê-los conhecido, e não do que eles ensinaram ou disseram

diretamente. Meus próprios professores em Toronto incluíam Pelham Edgar, cujo principal interesse acadêmico estava em Henry James e no tratamento dado por James à esquizofrenia do Atlântico Norte, que também é tão central na vida canadense. Havia também E. J. Pratt, o poeta inglês mais importante do Canadá, que lecionava em tempo integral no departamento. Sua existência me ajudou a me distanciar mais da mística romântica que opõe os escritores criativos aos críticos. No Canadá, os poetas são condicionados a proferir uma boa quantidade de palavreado antiacadêmico como parte de seu próprio discurso de venda, mesmo quando estão lutando por nomeações nas próprias universidades. A mística tende a presumir que as pessoas criativas são aquelas que escrevem poemas ou histórias, e considera que essas pessoas devem ter um lugar especialmente protegido na comunida- de, algo análogo ao das pessoas que sabem falar irlandês na Irlanda. Não há nada de errado nisso, exceto a falácia de associar o conceito de criatividade aos gêneros de poesia e ficção, e não às pessoas que trabalham com eles. Essa falácia é mundial e se estende, por exemplo, ao Comitê do Prêmio Nobel na Suécia, que procura por poetas e romancistas em todo o mundo, mas nunca[6] considera a escrita crítica ou expositiva. Meu terceiro professor, John Robins, interessava-se por baladas, contos folclóricos e literatura popular, além de inglês antigo e médio. Ele teve muito a ver com minha compreensão das principais características da literatura canadense, incluindo a poesia de Pratt, que são tão parecidas com as do inglês antigo, refletindo uma tensão paradoxal entre o primitivo e o supercivilizado. Provavelmente, ele também teve algo a ver

com minha noção de arquétipos, que são, na verdade, uma expansão dos temas e motivos dos contos populares para o restante da literatura.

Mais tarde, comecei a entender até que ponto esse país quase uni- dimensional tem se preocupado com comunicações de todos os tipos, desde as mais físicas até as mais etéreas. Muitos canadenses, inclusive Harold Innis e o discípulo de Innis, Marshall McLuhan, têm se inte- ressado pela totalidade da comunicação e pela unidade essencial de sua atividade, seja na construção de ferrovias ou no envio de mensagens. Innis desenvolveu, a partir de seu estudo sobre o comércio de peles no Canadá, uma vasta teoria histórica da comunicação, preocupada com as maneiras pelas quais o controle dos meios de comunicação por uma determinada classe ou grupo na sociedade condiciona essa sociedade. Um senso semelhante da unidade da comunicação me afetou e teve muito a ver com o que chamei de minha atitude evangélica em relação ao ensino da literatura.

A primeira coisa que se percebe, é claro, é que os meios de co- municação são formidavelmente eficientes. E um dos efeitos disso é transformar todo professor experiente em um alvo em relação à comunicação veloz. Ele tem um número cada vez maior de ex-alunos, que lhe enviam tudo o que escrevem como um simples ato de rotina; colegas que pedem conselhos sobre tudo, desde mudar de emprego ou marcar consultas até reorganizar os argumentos de seus livros atuais; editoras que continuam enviando novos livros para ele co- mentar; presidentes de comitês de programas que descobriram que os aviões a jato tornam possível que qualquer pessoa visite qualquer lugar, e que conferências

sejam realizadas no Paquistão ou no Brasil com a mesma facilidade que em lugares mais próximos. Há também uma catarata contínua de material não solicitado, pilhas de canções de poetas esperançosos e teses com notas anexadas dizendo: "Meu orientador diz que sou louco, mas sei que você entende". Nesse cenário, uma administração universitária esclarecida deveria entender que a forma mais importante de assistência que pode oferecer ao professor é um secretário não acadêmico. Esse tipo de secretário pode fazer toda a diferença entre um acadêmico que funciona adequadamente e um intelectual assoberbado que acumula tarefas burocráticas. E não deveria ter que se encarregar de um trabalho administrativo desagradável para conseguir tal apoio.

Parece-me que há três estágios principais na comunicação. Há o estágio inicial de separação, em que a comunicação é fisicamente difícil e precária. Isso desenvolveu na cultura canadense o que chamei em outro lugar de "mentalidade de guarnição", e que sobrevive nos movimentos separatistas canadenses. No entanto, a mentalidade de guarnição tinha seu lado positivo, até mesmo heroico, como podemos ver quando pensamos no esforço físico, para não falar do mental, que os acadêmicos de Saskatchewan ou Alberta tinham de fazer para manter seus padrões antes da época dos aviões e do microfilme. O primeiro impacto do aprimoramento da comunicação é destrutivo. Se alguém está construindo uma estrada do ponto a ao ponto B, a primeira coisa que precisa fazer é derrubar a vegetação e cortar o mato. Se um aluno está sendo ensinado na escola, o esforço para alcançá-lo implica arrancar a

vegetação rasteira das ansiedades, preconceitos e esnobismos pelos quais ele tenta se manter isolado e em segurança. O resultado imediato dessa atividade destrutiva é um senso de uniformidade e uma perda de individualidade. Esse é o estágio do qual a crise de comunicação dos anos 60 está tentando sair agora.

Etapas similares afetaram as universidades internamente. Cada departamento tende a se tornar uma guarnição, uma fortaleza isola- da, e todo avanço acadêmico se choca contra suas barreiras. Minha própria concepção de mitologia é aquela que ataca a separação de um departamento de línguas de outro, a separação da literatura da religião comparada e até mesmo a separação das humanidades das ciências sociais. Uma resposta a isso é a introdução de cursos interdisciplinares, em que representantes de departamentos se reúnem de forma educa- da, mas desconfiada, como diplomatas negociando um cessar-fogo; ou cursos em educação geral, humanidades em geral, grandes livros ou civilização ocidental. Esse é o segundo, ou uniforme, estágio da comunicação aprimorada, que é menos uma solução para o problema do que um sintoma dele. Espera-se chegar rapidamente ao terceiro estágio, quando se compreenderá claramente que o conhecimento, tal como o Deus de Santo Agostinho, tem seu centro em toda parte e sua circunferência em lugar nenhum.

---

1 M. Phil.: "Master of Philosophy” [mestre em filosofia]. O M. Phil. é uma qualificação avançada de pós-graduação, semelhante ao mestrado, que antecede o grau de Ph.D. Caracteriza-se por colocar ênfase na pesquisa independente e em tópicos mais direcionados do que outros tipos de mestrados. Embora seja uma espécie de mestrado, o título não possui equivalente no Brasil, além de variar

consideravelmente de universidade para universidade nos países em que é oferecido — NT. ↩

2 A imagem advém da conclusão em *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), de T. S. Eliot. ↩

3 Quarto e fólio são dois formatos nos quais se imprimiam peças de teatro na época de Shakespeare. Quarto é um livro ou panfleto produzido a partir de folhas inteiras, dobradas duas vezes para produzir quatro folhas, resultando em oito páginas de livro. Já o fólio é composto por uma ou mais folhas inteiras de papel dobradas uma única vez. Os quartos eram edições menores e mais baratas, enquanto fólios eram edições maiores e mais caras, reunindo várias peças de teatro em uma única edição — NT. ↩

4 Trata-se de uma edição das obras completas de Shakespeare, publicada pela editora Macmillan no século xix. Fazia parte da série Globe Library, conhecida por sua qualidade e textos confiáveis — NT. ↩

5 Em inglês, a palavra “catolicidade” (catholicity) possui um significado mais amplo e abrangente do que em português, pois preserva ainda hoje o sentido etimológico original em seu uso. A palavra pode referir-se tanto à qualidade de ser universal ou abrangente quanto ao caráter daquilo que pertence à religião católica. Aqui o autor joga com a palavra utilizando o termo primariamente no sentido de “universalidade", mas logo em seguida aludindo ao segundo sentido — NT. ↩

6 Leia-se "raramente”, em vista do prêmio para Bertrand Russell. A palavra “nunca” é uma palavra que os humanistas raramente deveriam usar. ↩

CAPÍTULO 2

Universidade e vida pessoal

A primeira metade do século xx assistiu a duas guerras mundiais, cada qual iniciada por uma autocracia militar reacionária, que operava principalmente na Alemanha, e que terminou em uma grande revolução comunista, primeiro na Rússia e depois na China. A segunda metade do século está testemunhando o início de um novo desenvolvimento revolucionário, que parece ter mais em comum com o anarquismo do que com o comunismo. A natureza anarquista da “nova esquerda” é frequentemente reconhecida, mas geralmente sem muita noção das tradições ou do contexto do anarquismo.

Nos meus tempos de estudante, durante a Grande Depressão dos anos 30, o anarquismo era uma força insignificante, pelo menos nos campi norte-americanos, e os movimentos radicais mais influentes estavam próximos do marxismo tal como interpretado por Stálin. O radical pró-stalinista pensava em si mesmo como um “trabalhador”, ou seja, ele não tinha problemas com a ética de trabalho do capitalismo enquanto ética, mas apenas com seu cenário econômico. As metáforas de "ala de esquerda” e “ala de direita" eram essenciais para ele, pois pensava em termos de uma eventual separação e luta pelo poder entre os campos proletário e burguês. Sua perspectiva era intensamente internacional, e suas táticas estavam em conformidade com

uma estratégia organizada e dirigida internacionalmente. Sua atitude em relação às questões sociais era racional, sendo que toda injustiça e crueldade sob o capitalismo era apenas o que se poderia esperar desse sistema. Sua atitude em relação às artes era profundamente conservadora, baseada principalmente no conteúdo do que era dito ou pintado ou, no máximo, em referências alegóricas. Lembro-me de uma revista comunista canadense que condenava praticamente toda a pintura canadense do século xx como formalismo burguês e reproduzia quadros anedóticos vitorianos, retratando execuções de hipotecas e coisas do gênero, como exemplos da genuína tradição cultural. A ética pessoal do stalinista, quando coerente com sua perspectiva política, tendia a ser rigorosa: a autoindulgência ou o entorpecimento mental com bebidas alcoólicas e drogas era, para ele, apenas o tipo de coisa que o capitalismo incentivava.

Quase nenhuma dessas características é verdadeira para a nova esquerda atual. Como os anarquistas do século XIX, os radicais contemporâneos favorecem a ação direta, ou "confronto", e também o tipo de revolta espontânea sem contexto no passado ou no futuro, sem precedência e sem direção. A palavra “existencial” é frequentemente usada com aprovação para descrever uma ação política que não tem um ponto específico. Ao contrário do stalinista, com seus textos sagrados de Marx e Lênin e suas bibliotecas de comentários sobre eles, muitos dos que hoje em dia se autointitulam anarquistas jamais ouviram falar de Kropotkin ou Bakunin, e mesmo que os conhecessem não teriam o menor interesse por eles. Os anarquistas do século XIX perderam para os comunistas mais disciplinados na luta pelo controle da classe

trabalhadora, em parte porque tendiam aos extremos da passividade ou da violência. Havia o anarquismo arcádico de Notícias de lugar nenhum, de William Morris, e o anarquismo terrorista de O agente secreto, de Joseph Conrad. Da mesma forma, o espectro dos radicais de hoje varia desde "filhos das flores"[1] até assassinos, embora seu principal centro de gravidade esteja, obviamente, em um ativismo intermediário. Suas táticas revolucionárias mais eficazes estão mais próximas de Gandhi do que de Lênin, e seus grandes heróis são românticos, como Che Guevara, que exerce o mesmo tipo de apelo, pelas mesmas razões, que Garibaldi exercia entre os liberais britânicos há um século. Até mesmo o Mao Tsé-Tung do folclore radical parece mais o líder guerrilheiro de trinta anos atrás do que o atual governante da China.

O anarquista contemporâneo, assim como seus antepassados do século xix, tende a concentrar seus protestos em nível local. Ele está bem ciente do contexto global da agitação contemporânea, mas é provável que seu próprio movimento esteja confinado a uma área de interesse imediata. Por isso, pequenos movimentos separatistas, como os de Quebec ou da Bélgica, também fazem parte do radicalismo contemporâneo. A concepção de "democracia participativa", que exige uma descentralização completa, também é anarquista em seu contexto. Em alguns aspectos, esse fato apresenta um quadro político quase inverso ao da geração anterior. Para os radicais de hoje, os principais objetos de lealdade durante os anos 30, os sindicatos e as diretrizes revolucionárias de Moscou, tornaram-se forças sociais reacionárias, enquanto alguns movimentos radicais, como os Panteras Negras, que parecem ter se comprometido

tanto com a violência quanto com o racismo, parecem derivar do fascismo, que também tinha afinidades anarquistas. Da mesma forma, o anarquismo não busca criar uma “classe trabalhadora": grande parte de sua dinâmica vem de uma desilusão burguesa com uma sociedade excessivamente produtiva, e alguns tipos de protestos radicais, como os dos hippies, são essencialmente protestos contra a própria ética do trabalho.

Ambos os movimentos políticos mostram muitas analogias com os movimentos religiosos que os precederam. A atitude do stalinista da velha guarda em relação à União Soviética era muito parecida com a de um católico romano em relação à sua Igreja, pelo menos antes do Concílio Vaticano II. Havia uma tremenda instituição internacional que era a intérprete definitiva da revelação marxista, e só se podia trabalhar de forma eficaz para o triunfo mundial dessa revelação de dentro da instituição. Os anarquistas contemporâneos, pelo menos aqueles que sabem ler, são mais parecidos com os puritanos no sentido de que buscam um evangelho primitivo na obra inicial de Marx, antes que o marxismo social e institucional começasse a corrompê-la. Talvez a semelhança, no entanto, seja menos com o puritanismo do que com os anabatistas (que, no século XVI, também eram anarquistas que tendiam à mesma polaridade de pacifismo e terrorismo) e os evangélicos mais fervorosos. Entre as entidades religiosas, as que hoje estão aumentando mais drasticamente seu número de membros são as seitas mais acríticas e fundamentalistas, e duvido que isso seja mera coincidência. Existem alguns paralelos curiosos entre o presente e a cena americana do século XIX, entre as sessões

psicodélicas contemporâneas de excitação e o revivalismo extático do século XIX, entre as comunas beatnik e hippie e alguns dos projetos utópicos do século XIX. O marxismo stalinista não tinha praticamente nada a que se apegar na tradição americana, mas o anarquismo é um dos elementos centrais da cultura americana. O pensamento de Jefferson sobre os direitos dos estados e a autonomia local, a desobediência civil de Thoreau, a visão de Lincoln sobre a Guerra Civil como uma revolução contra o espírito interno da escravidão, muitos fenômenos culturais tão diversos como Huckleberry Finn, os filmes de Chaplin e Os Cantos de Ezra Pound, todos mostram uma dinâmica radical que tem afinidades com o anarquismo. O mesmo aconteceu com os movimentos populistas da virada do século, que mostraram a mesma ambivalência revolucionária que acabei de observar no cenário contemporâneo, tendendo igualmente para a esquerda ou para a direita. Quanto ao anarquismo terrorista, não é necessário documentá-lo em um país tão violento como os Estados Unidos. O espírito do falecido Joseph McCarthy ainda está presente, porém, é muito mais difícil que ele considere o tipo atual de protesto radical como antiamericano.

O anarquismo tem outra vantagem sobre o comunismo em sua relação com as artes criativas. As principais categorias revolucionárias de hoje tendem a ser psicológicas em vez de econômicas, mais próximas, em muitos aspectos, de Freud do que de Marx, como vemos em muitos dos escritores que tentaram articular o atual estado de espírito radical, como Herbert Marcuse. Quando o radical contemporâneo denuncia a intervenção no Vietnã ou a segregação dos negros, ele não

pensa nessas coisas como meros subprodutos das contradições do capitalismo: ele vê os fatores emocionais e imaginativos dessas situações como primários e como os principais elementos a serem combatidos ou apoiados. Esse lugar primordial atribuído à emoção e à imaginação significa, entre outras coisas, que o anarquista não é prejudicado, como o marxista ortodoxo foi (e ainda é), pelos cânones do "realismo social", que julga principalmente pelo conteúdo. A fermentação nas artes, incluindo o renascimento da poesia oral, é parte integrante do radicalismo atual, como, apesar de muitos esforços espasmódicos, nunca foi no radicalismo de trinta anos atrás. Os cultos às drogas são outro aspecto da mesma atividade de base psicológica. Eles não se destinam apenas a distrair a mente dos problemas: fazem parte de uma tentativa de recarregar as baterias da mente depois de terem sido drenadas pela desilusão, ou seja, pela retirada da libido dos bens de consumo ou do que a publicidade ainda apresenta como as coisas boas da vida.

As metáforas de esquerda e direita ainda são empregadas, mas têm muito menos relevância para o anarquismo do que para o comunismo. Os marxistas viram uma divisão cada vez maior entre duas partes da sociedade, uma eventual luta pelo poder e a vitória final da classe trabalhadora. O radical contemporâneo parece pensar mais em termos de uma única sociedade, com células e núcleos localizados de radicalismo agitando-a e transformando-a desde dentro. O comunismo tinha um espírito intensamente teleológico: cada greve ou manifestação dirigida pelos comunistas era um passo na grande campanha da luta de classes e do triunfo revolucionário. O anarquismo de hoje parece quase tão

indiferente ao futuro quanto ao passado: um protesto será seguido por outro, porque, mesmo que uma questão seja resolvida, a sociedade ainda estará “doente”, mas parece não haver um programa claro para assumir o controle ou a responsabilidade permanente na sociedade.

Se eu estiver certo, então o anarquismo está comprometido, pela lógica de sua posição, a se tornar cada vez mais não violento. A violência parece ser um estágio inevitável para deixar sóbrio um conservadorismo relutante e para impressioná-lo com a sensação de que não está lidando com crianças. Uma classe ascendente tende a criar uma história em quadrinhos indulgente a partir de qualquer grupo que pareça suscetível a distúrbios: assim, tivemos o irlandês Paddy e seu porco na Inglaterra do século XIX, o quadrinho Rastus e Jemima ou o adorável Negro na América branca, e assim por diante. Mas, uma vez estabelecido o padrão de oposição, a eficácia da violência diminui. Naturalmente, isso não acontece com facilidade, pois a violência é o opiáceo do revolucionário: até mesmo os estudantes universitários são fortemente afetados pela síndrome do "vamos fazer algo e não apenas falar sobre isso”. Mas onde não há uma concepção realmente séria de uma luta decisiva pelo poder, na qual o vencedor conquista a autoridade permanente, a "conversa” é o modo final da ação radical e a forma que seu confronto final deve assumir. Falei sobre a afinidade entre alguns anarquismos contemporâneos e o fascismo, com sua crença na violência como sendo, de certa forma, seu próprio fim. Na Alemanha nazista, isso assumiu a forma de um niilismo melancólico em Götterdämmerung [Crepúsculo dos deuses], cujo objetivo parecia não ser tanto o seu professado governo

mundial, mas a aniquilação em uma última resistência heroica, uma segunda Batalha de Roncesvalles ou Termópilas. Acho que esse estado de espírito é compreensível para o anarquista de hoje, que herdou toda a melancolia heroica do existencialismo, assim como era totalmente ininteligível para o radical stalinista. Lembro-me de quando os Last Poems [Últimos poemas] de Yeats apareceram em 1939, e de quão bruscamente a sua desolação sardônica foi rejeitada como “mórbida" pelos radicais daquela época. Todavia, agora eles falam com uma eloquência peculiar e assombrosa, mesmo para o mais hipócrita dos estudantes radicais.

Falei há pouco sobre a tendência anarquista na cultura americana: outro exemplo disso é a obra de Edgar Allan Poe, cuja importância como presságio de muitos aspectos da literatura contemporânea é difícil de ser plenamente reconhecida. Poe escreveu um ensaio chamado The Poetic Principle [O princípio poético], no qual afirmava que um poema longo era uma contradição em termos, que todos os poemas longos de qualidade que existem consistiam em momentos de intensa experiência poética unidos por tecidos conectivos de narrativa ou argumento que eram, na verdade, prosa versificada. O fato de essa doutrina ser um absurdo evidente quando aplicada a Homero ou Milton não a impediu de exercer uma enorme influência sobre a poesia futura, incluindo os simbolistas franceses, e Pound e Eliot na Inglaterra. O que acontece na literatura tem grande probabilidade de ocorrer na vida como um todo um século mais tarde. Na época de Poe, e de fato até aproximadamente 1945, uma das suposições mais solidamente enraizadas na

cultura ocidental de classe média era o senso de continuidade no tempo. Ou seja, a vida era vista de forma teleológica, como algo que continha um propósito e uma direção em desenvolvimento. Alguns davam a esse sentimento uma referência religiosa: para muitos cristãos, a essência do cristianismo estava no significado renovado que a Encarnação havia dado à história humana. No pensamento marxista, o "processo histórico", que é uma força irresistível ao lado daqueles que o aceitam, desempenhava um papel semelhante. O artista, se confrontado com hostilidade ou mal-entendido, presumia, como Enoch Soames de Max Beerbohm, que seria justificado pela posteridade, para quem ele estava realmente escrevendo. Outros, como Spengler em A decadência do Ocidente, viam a teleologia da história sob o ponto de vista oposto, como um processo orgânico que primeiro amadureceu e depois declinou. Para um grande número de intelectuais burgueses, a doutrina da evolução proporcionou uma prova científica da teleologia na vida humana, e a doutrina do progresso na história, embora obviamente muito mais antiga que Darwin, tornou-se cada vez mais uma analogia mítica da evolução. H. G. Wells, em seu Outline of History [História universal] (1920), conclui um capítulo sobre o "Early Thought" [Pensamento primitivo] com uma imagem de sacrifício humano em Stonehenge e um comentário anexo: "E em meio à multidão marcham as vítimas humanas designadas, submissas, indefesas, olhando fixamente para o distante altar fumegante no qual devem morrer para que as colheitas possam ser boas e a tribo aumente... Para isso a vida progrediu há três mil ou quatro mil anos, desde seu ponto de partida no lodo das praias

sujeitas à maré”. O desejo de morte na vida humana, que emergiu de forma tão dramática na Primeira Guerra Mundial, dificilmente poderia ser ignorado por alguém que estivesse escrevendo em 1920: mas, embora a observação final tenha uma intenção irônica, ela ecoa com a complacência da “visão de longo prazo".

Um dos fatos culturais mais marcantes de nossa época é o desaparecimento desse sentido teleológico. Atualmente, tendemos a pensar em nossas vidas como sendo, assim como o longo poema descrito por Poe, uma sequência descontínua de experiências imediatas. O que as mantém unidas, além da mera sobrevivência, só pode ser algum tipo de ideologia voluntária e imposta. Assim, o artista pode manter sua vida contínua por meio de uma crença na criatividade, o empresário por meio de uma crença na produtividade, o homem religioso por meio de uma crença em Deus, o político por meio de uma crença na política. Entretanto, quanto mais intensa a experiência imediata, mais obviamente seu contexto no tempo passado e futuro se afasta dela. A palavra "absurdo" refere-se principalmente ao desaparecimento do senso de continuidade em nossos dias. Não é tanto que o mundo ao nosso redor não sugira mais qualquer significado ou propósito oculto em sua ordem: isso, por si só, como diz Robbe-Grillet, não significa que o mundo seja absurdo, mas apenas que ele existe. A sensação de absurdo vem do tempo, não do espaço; da sensação de que a vida não é uma absorção contínua de experiências em uma individualidade em constante crescimento e, sim, uma série descontínua de encontros entre estados de espírito e situações que nos levam sempre de volta ao mesmo ponto.

Em tal situação, há uma característica positiva de grande importância: o aguçamento da sensibilidade moral. Falei sobre a complacência inerente à "visão de longo prazo" progressista, e a crença no progresso pode facilmente se tornar a mais moralmente insensível de todas as crenças. O aspecto do marxismo russo que mais enojava seus partidários burgueses era a prontidão com que ele podia (e ainda pode, evidentemente) embarcar em um massacre, uma invasão de um pequeno país independente ou uma fome deliberadamente induzida, tudo em nome do bem maior que tais procedimentos trariam, segundo seu próprio ponto de vista, para a posteridade. Em um livro muito negligenciado, Ends and Means [Fins e meios], Aldous Huxley destacou como os meios nunca podem levar aos fins, porque eles condicionam e, por fim, substituem esses fins. 1984, de George Orwell, um dos livros mais importantes que registram a transição do estado de espírito da última geração para a atual, mostra de forma mais vívida como a cenoura do burro do progresso pode se tornar um prolongamento indefinido da miséria. Parece-me admirável que os radicais contemporâneos se preocupem com os direitos daqueles que estão vivos agora e protestem contra a Guerra do Vietnã porque ela está matando pessoas inocentes neste momento, recusando-se a ouvir qualquer racionalização de longo prazo sobre a cruzada contra o comunismo ou o fardo do homem branco.

Um lado menos atraente da mesma situação é o pânico geral, até mesmo a histeria, que a perda de referência ao contexto temporal nos deixou. A forma mais óbvia desse pânico é a fuga do passado: a ansiedade de estar atualizado,

de se livrar de ideias e técnicas fora de moda, de condenar tudo o que não é satisfatório com a mesma fórmula, de que é incômodo e obsoleto demais para o movimento desimpedido que se supõe ser necessário hoje. Uma sociedade com uma base revolucionária, como a americana, geralmente tende a ser impaciente com a história e a tradição. “A história é uma besteira", disse Henry Ford, em um extremo da escala social; "não acredito em pessoas mortas”, disse Huckleberry Finn, no outro extremo. O futuro, nessa visão, não pode ser o resultado do passado: é um futuro totalmente novo, que pode estar implícito no presente, mas que deve ser construído com os materiais do presente por um ato de vontade, que não pode funcionar até que tenha sido liberada do passado. A disposição fortemente negativa no radicalismo atual, a tendência de ser contra em vez de a favor, é consistente com isso: tudo o que é definido é um obstáculo, e somente o indefinido é livre.

A crise de espírito resultante é de longo alcance. Não é preciso dizer que ela causou uma crise política. Mas há também uma crise nas artes e no intelecto. O artista criativo não pode apelar para a posteridade, já que não mais supõe que o futuro será contínuo com o presente e, o que é mais importante, o próprio impulso de produzir a "grande” obra de arte foi consideravelmente enfraquecido. Pois, tradicionalmente, a grande obra de arte se tornou um clássico, ou seja, uma obra que conecta o presente com o passado. Às vezes nos perguntamos se a era dos grandes escritores, pintores ou compositores já acabou, e se o que está diante de nós, culturalmente, não é mais uma energia criativa difusa, com grande parte ou a maior parte dela

assumindo formas bastante efêmeras, um produto social geral e generalista. Mais uma vez, há uma crise no intelecto, pois a suposição de que a ciência e os estudos estão se desenvolvendo progressivamente, de uma forma semiautônoma, é em muitos setores questionada ou negada. Porém, acima de tudo, a crise é religiosa. Os problemas relacionados ao descontínuo e ao absurdo são problemas que afetam a maneira como o homem vive sua vida, afetam suas concepções sobre sua natureza e destino, afetam seu senso de identidade. Em suma, são problemas existenciais, e o existencialismo foi formulado sobretudo no contexto explicitamente religioso de Kierkegaard e Unamuno, ou no contexto de Heidegger e Sartre, que não é menos religioso por ser ateu. Sinto que o radicalismo contemporâneo é profundamente, até mesmo desesperadamente, religioso, tanto em suas ansiedades quanto em suas afirmações: não pode, em sua maior parte, aceitar as respostas dadas às suas perguntas pelas entidades religiosas existentes, e grande parte da agitação estudantil[2] se baseia na sensação de que a universidade deveria tentar responder a essas perguntas, mas não pode fazê-lo até que tenha sido libertada do *establishment*. Sem dúvida, isso é um mal-entendido sobre o que a universidade é e pode fazer. Mas as questões permanecem, tão urgentes como sempre, e algumas pessoas nas universidades deveriam tentar lidar com elas com simpatia, enquanto questões, antes que se cristalizem em dogmas imaturos.

Há duas concepções sociais tão profundamente enraizadas em nossa experiência que só podem ser apresentadas como mitos. Uma é o contrato social, o mito que

tenta explicar a natureza do condicionamento que aceitamos ao nascer. O outro é a utopia, o mito de um contrato social ideal. Esses dois mitos têm afiliações religiosas: o contrato está ligado ao mito da alienação da queda do homem, e a utopia, ao mito da transcendência da Cidade de Deus. Os tons do mito do contrato social são irônicos, às vezes trágicos. Antes de nascermos, fomos predestinados a nos juntar a um *continuum* social em um determinado momento histórico: pertencíamos ao século xx e à classe média mesmo quando éramos embriões no útero. Pertencemos a algo antes de sermos alguma coisa, e o primeiro dado de nossas vidas é o conjunto de condições e pressupostos sociais com os quais já estamos comprometidos. O temperamento conservador é fortemente atraído pelos aspectos positivos desse contrato. Ele acha que seu próprio desenvolvimento é uma questão de crescer organicamente a partir das raízes de seu contexto social. Acha que o que lhe é apresentado no nascimento é um conjunto de lealdades dadas a ele antes que fosse capaz de escolhê-las. Tentar rejeitar aquilo com que já se está comprometido só pode levar à confusão e ao caos, tanto na própria vida quanto na sociedade. Além disso, descobrimos na permanência e na continuidade das instituições sociais, como a Igreja e o Estado, algo que não apenas civiliza o homem, mas acrescenta uma dimensão de significado à sua vida que, de outra forma, seria breve e insignificante.

Tal é, parece-me, a visão conservadora do contrato social, tão claramente exposta por Burke e ainda proclamada, mais de um século depois, por T. S. Eliot. Sua visão radical se concentra no elemento acrítico de nossas lealdades herdadas, conforme expresso em máximas como: "Meu país acima de

tudo". A maturidade e o desenvolvimento, segundo a visão radical, são uma questão de tomar consciência de nosso condicionamento e, ao tomar consciência, fazer uma escolha entre lealdades apresentadas e descobertas. Essa atitude, desenvolvida por Rousseau e Marx, atingiu um estágio mais avançado com o existencialismo que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Tradicionalmente, a diferença entre sanidade e histeria, entre realidade e alucinação, sempre foi que a sanidade e a realidade duravam mais tempo e eram contínuas de uma forma que seus opostos não poderiam ser. A ascensão da Alemanha nazista sugeriu a possibilidade de uma histeria social indefinidamente prolongada pelo controle das comunicações. Mas talvez o que estamos chamando de sanidade e realidade seja uma histeria induzida inconscientemente, e o caminho para a libertação seja através e além da lealdade da aceitação acrítica. A única lealdade real, então, é a lealdade voluntária ou escolhida por nós mesmos.

Este é o estado de espírito que domina os radicais de hoje: um estado de espírito intensamente utópico que sente que deve lealdade apenas a um ideal social que ainda não existe. O problema do Vietnã, em particular, levanta a questão do que foi chamado, no título de um livro de vinte anos atrás, o significado da traição. No Inferno de Dante, bem como nas tragédias de Shakespeare, o traidor, o homem que quebra o contrato social que lhe foi atribuído ao nascer, é o mais vil dos criminosos. Em nossos dias, quase sem nos darmos conta, a palavra “traição” juntou-se à palavra “heresia” como uma palavra que antes podia intimidar, mas agora é apenas uma máscara de carnaval.

Observamos que os romances em prosa denominados utopias, de Campanella a Edward Bellamy, caracterizam-se por serem histórias bastante compulsivas e cheias de ansiedade. Na literatura, de qualquer forma, causaram muito menos impacto imaginativo do que as sátiras utópicas, como As viagens de Gulliver, que talvez devessem ser consideradas mais como sátiras sobre o contrato social. Algumas das utopias do século XIX, como Looking Backward: 2000–1887 [Olhando para trás: 2000–1887], de Bellamy, podem ter parecido bastante atraentes na época, em contraste com a miséria e a anarquia do *laissez-faire* irrestrito. Mas, ao lê-los agora, simplesmente não podemos acreditar nas afirmações do autor de que os cidadãos de seus Estados ideais são perfeitamente felizes: se forem, só podemos sentir, como sentimos com todas as vítimas de lavagem cerebral, que há algo de sub-humano neles. A razão para esse sentimento não é difícil de perceber. O conservador que aceita as lealdades que lhe são apresentadas por sua sociedade é, para usar duas palavras comuns de nosso tempo, comprometido e engajado. O compromisso e o engajamento, em si mesmos, como acabamos de dizer, contêm um elemento acrítico e tendem também a ser um tanto destituído de humor, porque, confrontados com um absurdo genuíno na sociedade, seu instinto é racionalizar o absurdo em vez de reconhecê-lo. A atitude utópica começa com o distanciamento, mas nesse ponto concebe uma instituição alternativa e transfere sua lealdade para ela. Essa instituição alternativa, é claro, também exigirá comprometimento, e de um tipo mais intenso: tolerará muito menos dissidências e críticas, muito menos senso do absurdo ou irônico, do que a visão

conservadora permite, a menos que esteja amedrontada por uma crise.

Parece-me que o movimento revolucionário marxista é a forma definitiva do que chamei de atitude mental utópica, a transferência da lealdade de uma sociedade nativa para outra sociedade ainda a ser construída. Quando Engels contrastou o socialismo utópico com o "científico", estava realmente completando o argumento utópico. Em um mundo como o nosso, uma utopia limitada, confinada a um lugar definido, é uma fantasia vazia: deve ser uma transformação mundial de toda a ordem social ou não é nada. Mas para que assim seja, deve ser concebida não como uma construção racional a priori, mas como o *telos* da história, o fim para o qual a história aponta. O elemento "científico" no socialismo marxista, portanto, é uma crença religiosa na teleologia da história.

O marxismo prevê uma divisão social na qual desaparece a possibilidade de argumentação, discussão ou o que hoje é chamado de "diálogo". Não é preciso responder a um argumento: basta identificá-lo como vindo do nosso lado ou do lado deles. O que importa não é a conversa, mas uma sequência planejada de ações que levem a uma confrontação última ou a um desfecho final. Sugeri anteriormente que o radical anarquista contemporâneo, embora adote muito dessa atitude, é na verdade um revolucionário pós-marxista, forçado pela lógica de sua situação a passar da ação para o "diálogo". Ele não tem nenhuma noção real de uma sociedade proletária, e seu protesto é, primordial e essencialmente, um protesto, não um mero prelúdio para tomar o poder. Isso significa, então, que o fim do anarquismo contemporâneo é o

compromisso com o conservadorismo? Até certo ponto, isso pode ser verdade: acho que a democracia está nos estágios iniciais do desenvolvimento de uma oposição bipartidária muito menos incômoda e hipócrita, e que representa uma divisão mais genuína de atitudes do que a representada atualmente em nossos parlamentos e congressos. Mas me parece que o objetivo real do anarquismo é muito diferente. (Podemos observar de passagem que mesmo o anarquismo não pode evitar toda teleologia).

A preferência conservadora é pelo compromisso e pelo engajamento: o utópico, o marxista ou o radical existencial começa com o desapego, mas anula esse desapego em favor de um novo compromisso. O fim do compromisso e do engajamento é a comunidade: o fim do desapego, então, é claramente o indivíduo. Isso não é, contudo, uma antítese: ninguém deveria ser uma mera criatura de uma comunidade, como um inseto; ninguém pode ser um indivíduo puro, separado de sua sociedade. Falei anteriormente sobre a moda de certas palavras que, por um tempo, parecem ter um significado mágico. Há vinte anos, uma dessas palavras era “maturidade”, hoje fora de moda por razões óbvias. Parece-me que tem algum significado, embora não seja mágico. A criança, e o adolescente de uma forma diferente, oscila entre a lealdade à comunidade de seus contemporâneos e os estados de rebeldia e introversão. À medida que a pessoa amadurece, fica mais difícil remover a máscara social, e ela se resigna a um papel social contínuo. Entretanto, esse mesmo processo de adaptação à sociedade é o que torna possível o indivíduo genuíno. As barreiras criadas para proteger o indivíduo de invasões externas precisam se

dissolver antes que ele possa perceber que não é um indivíduo de verdade até que sua energia flua livremente para suas relações sociais. O que é verdadeiro para a vida pessoal é verdadeiro para a sociedade. As sociedades primitivas são rigidamente ritualizadas; somente a sociedade madura permite que o indivíduo genuíno emerja. Ao fazer isso, ela não se desintegra: apenas transfere uma parcela maior de sua ordem da compulsão externa para a disciplina interna, da resposta reflexiva para o hábito de aprender. O artista, também, muitas vezes começa como membro de uma escola, lançando manifestos e coisas do gênero, mas tende a se afastar de tais afiliações à medida que encontra seu próprio estilo. No entanto, sua individualidade crescente também é uma medida de sua aceitação social.

Se olharmos novamente para os nossos maiores utópicos, Platão e More, notamos que Sócrates, na República, não está preocupado em estabelecer o seu Estado ideal em lugar nenhum: o que lhe interessa é a analogia entre o seu Estado ideal e a estrutura da mente do homem sábio, com sua razão, vontade e desejo correspondendo ao rei-filósofo, aos soldados e aos artesãos do mito político. O Estado ideal existe, até onde sabemos, somente em tais mentes, que obedecerão às suas leis independentemente da sociedade em que estejam de fato vivendo. Da mesma forma, More chama seu Estado ideal de "utopia", ou seja, “lugar nenhum". Hythloday (o "tagarela"), que esteve em lugar nenhum, retornou como um comunista revolucionário, convencido de que nada pode ser feito com a Europa até que ela seja destruída e uma réplica da utopia seja instalada em seu lugar. Mas o próprio More, a quem a história está sendo contada, sugere o uso do conhecimento sobre a

utopia como um meio de promover uma melhoria na sociedade europeia desde seu interior. Platão e More percebem que, embora a mente do sábio seja rigidamente disciplinada e o Estado maduro seja ordenado, não podemos levar a analogia entre a mente disciplinada e o Estado disciplinado de modo muito literal. Para Platão certamente, e para More provavelmente, a mente do sábio é uma ditadura implacável da razão sobre o apetite, alcançada pelo controle da vontade. Quando traduzimos isso em seus equivalentes sociais de um rei-filósofo governando trabalhadores por meio de tropas de assalto (não “guardiões”, como na tradução de Jowett, mas "guardas”), obtemos a tirania mais assustadora. Todavia, a verdadeira utopia é uma meta individual, da qual a sociedade disciplinada é uma alegoria. O motivo da alegoria é que o ideal utópico aponta para além do indivíduo, para uma condição na qual, como no reino dos fins de Kant, a sociedade e o indivíduo não estão mais em conflito, mas se tornaram aspectos diferentes do mesmo corpo humano.

O radicalismo contemporâneo não só inclui movimentos separatistas, como também tem um sentimento intensamente separatista e, portanto, a questão de saber onde cessar a separação torna-se central. Parece que os radicais mais extremos de nosso tempo são simplesmente individualistas. Quanto mais estridente o slogan anarquista (por exemplo: “Vamos fazer a revolução primeiro e descobrir o porquê depois”), mais claramente aparece a base individualista de sua atitude, e mais obviamente a atitude utópica é uma projeção dela. No utopismo de Platão e More, a estrutura autoritária tradicional da sociedade era tratada como uma alegoria da ditadura da razão na mente do homem

sábio. Atualmente, não pensamos na mente do sábio como uma ditadura da razão: na verdade, não pensamos na mente do sábio de forma alguma. Em vez disso, pensamos, em termos freudianos, em uma mente em que um princípio de normalidade e equilíbrio está lutando por sua vida contra uma horda estrondosa de impulsos caóticos que não podem ser simplesmente suprimidos, mas que devem ser frequentemente tolerados e estimulados, sempre tendo a permissão de se expressar, por mais tolos ou infantis que sejam. Em resumo, pensamos na mente como uma democracia participativa: necessária para conviver, ainda que complicada, exasperante, e não um ideal, mas um processo. Em tal analogia não há lugar para a pessoa dirigida por seu próprio interior, que resiste à sociedade até a morte, como Sócrates ou o próprio More: a sociedade está dividida e o "indivíduo", apesar da etimologia da palavra, está autodividido.

Neste processo, a recusa de toda lealdade e autoridade, a tentativa do indivíduo de se afirmar contra todo o seu contexto social, é um desses impulsos infantis, que deve ser ouvido e ignorado. O indivíduo maduro, que chegou a algum acordo de trabalho com a sua sociedade, procura antes uma lealdade que seja suficientemente coerente e objetiva para criar uma comunidade, mas que exija uma autoridade que satisfaça e não diminua o indivíduo. Tal concepção de autoridade é o tipo de autoridade que a educação incorpora: a autoridade da lógica e da razão, do experimento demonstrável e repetível, do fato estabelecido, da imaginação convincente. Antigamente, as fontes de lealdade e autoridade eram as instituições sociais que formavam o contexto

civilizado da vida individual; essas instituições, porém, foram realmente projetadas a partir do corpo total da razão e da imaginação representado pelas artes e ciências. Em nossa época, a mortalidade das instituições sociais é o que nos impressiona, e quando já não conseguem mais impor lealdade ou autoridade genuína, só nos resta voltar à sua fonte. Além disso, quando voltamos nossa atenção uma terceira vez para os maiores escritores que abordaram o contrato social e a Utopia — Platão, More, Locke, Rousseau —, começamos a suspeitar que eles não estão realmente escrevendo sobre contratos ou utopias, mas sobre a teoria da educação. Talvez o contrato social e o Estado ideal também sejam projeções, no passado e no futuro, respectivamente, de uma fonte de autoridade social que se encontra no meio de nossa sociedade, e que chamarei de contrato educacional.

Por contrato educacional me refiro ao processo pelo qual as artes e as ciências, e seus métodos de lógica, experimento, análise de evidências e apresentação imaginativa, operam de fato como uma fonte de autoridade na sociedade. A autoridade do contrato social é uma autoridade *de facto*: ela existe e pode ser racionalizada, mas não tem uma dimensão genuinamente ideal e, portanto, mantém os ideais sociais em um mundo vazio de desejo ou esperança. Os conservadores se agrupam em torno da autoridade *de facto* e os radicais em torno dos ideais, mas enquanto se mantiverem separados, o argumento revolucionário de que o espírito utópico só pode reunir forças a seu favor e destruir o contrato existente parece não ter resposta. O contrato educacional possibilita que ambos os lados submetam suas atitudes sociais a um tribunal que não apenas respeite, mas inclua ambos. O que é

necessário é uma autoridade livre, algo coerente o bastante para criar uma comunidade, mas não uma autoridade no sentido de aplicar coação externa.

Tal concepção de um contrato educacional foi a principal contribuição feita pelo grande desenvolvimento da teoria educacional na Inglaterra do século XIX. Trata-se da área de livre pensamento e discussão que está no centro da visão de liberdade de John Stuart Mill, e que é considerada como uma espécie de contrapartida intelectual do Parlamento. Para Mill, difere ela do Parlamento na medida em que os liberais nunca podem ter a maioria, razão pela qual a democracia deve funcionar como uma combinação ilógica, porém profundamente humana, de regra da maioria e direito da minoria. Em Matthew Arnold, o contrato educacional é chamado de "cultura", e Arnold é explícito quanto ao fato de ser a fonte de autoridade genuína na sociedade e, ao mesmo tempo, operar em uma direção utópica, rompendo as barreiras do conflito de classes e caminhando na direção de uma sociedade sem classes. A distinção de Newman entre conhecimento útil e liberal é paralela, quando percebemos que se trata de uma distinção entre dois aspectos da educação, não dois tipos de educação. Todas as formas de educação são, ao mesmo tempo, úteis e liberais: elas ajudam a nos localizar na sociedade existente e ajudam a nos desenvolver como indivíduos, separados, mas não retirados dessa sociedade. É claro que as áreas de discussão de Mill, a cultura de Arnold e o conhecimento liberal de Newman são concepções muito mais amplas do que a universidade, contudo, a universidade é, obviamente, a casa de máquinas dessas concepções, e seu poder só pode durar enquanto a

universidade continuar funcionando. A universidade, portanto, é a fonte de autoridade livre na sociedade, não como uma instituição, mas como o lugar onde o apelo à razão, ao experimento, à evidência e à imaginação está continuamente acontecendo.

Talvez seja com base nisso que possamos lidar com a demanda dos estudantes ativistas por relevância em relação à vida pessoal e não social. Usando a distinção de Newman, há dois aspectos nessa demanda: um aspecto utilitarista e um liberal. O aspecto utilitarista implica que as disciplinas de educação estejam de acordo com o que o aluno pensa ser sua relação atual com a sociedade, de modo que, por exemplo, a literatura do século xx seja mais relevante do que a literatura medieval. Essa é, obviamente, uma demanda imatura e deve ser enfrentada com resistência maciça e intransigente. Na literatura, todo escritor importante pode ser estudado em sua relação com seu próprio tempo ou em sua relação com o poder comunicativo que o torna relevante para nós. Concentrar-se apenas neste último distorce o autor, traduzindo-o inteiramente para os nossos próprios modos de pensamento. Quando o estudamos em relação ao seu próprio tempo, somos levados a um tipo diferente de cultura, com pressupostos, crenças e valores desconhecidos. No entanto, é justamente o contato com estes elementos que expande nossa própria visão das possibilidades humanas, e é justamente aquilo que é irrelevante — no sentido estrito — sobre o que estudamos que é o elemento liberalizante. O mesmo princípio permitiu que o treinamento clássico do humanismo, do século XVI ao XIX, fosse uma educação muito mais genuinamente liberal do que muitas vezes se acredita

que seja. O estudo de uma civilização essencialmente estranha, mesmo que estivesse nas raízes históricas da nossa, era provavelmente uma preparação muito melhor, um século atrás, para o serviço público na Índia do que a contabilidade de custos ou o gerenciamento de pessoal.

A outra concepção de relevância precisa ser considerada com mais seriedade. Baseia-se, em primeiro lugar, em uma divisão entre dois tipos de disciplina acadêmica, muitas vezes identificada com as humanidades e as ciências, embora não seja totalmente coincidente com elas. A palavra "científico" implica, entre outras coisas, o desejo de escapar da controvérsia, de fundamentar seu caso em evidências, demonstrações lógicas e matemáticas ou experimentos abertos, que estão, na medida do possível, fora do alcance do tipo de argumento que ataca a validade de seus postulados. O pressuposto é que, embora o que é verdade hoje possa ser insuficientemente verdadeiro amanhã, ainda assim, qualquer coisa que já tenha sido verdadeira — verdadeiramente verdadeira, não apenas objeto de crença — sempre estará em continuidade com o que quer que venha a ser verdade. Mas há outros assuntos que tratam não do mundo ao redor do homem (as ciências), mas do mundo que o homem está tentando criar. Esses assuntos nunca podem escapar da controvérsia ou do questionamento radical, porque os valores existenciais estão embutidos neles. Eu deveria chamá-los de assuntos mitológicos: incluem grandes áreas da história, teoria política, religião, filosofia, psicologia, antropologia e sociologia, e a chave para eles é a literatura, o laboratório dos mitos. É com esses assuntos que o ativismo estudantil atual se preocupa em grande parte. As ciências são até certo ponto

impessoais, mas os assuntos mitológicos precisam ser ensinados de forma mais pessoal. Há sempre algo de "Mark Hopkins e o tronco"[3] nelas, ao passo que as ciências nunca podem dispensar aparelhos complicados e nada têm a ver com troncos que não rolam.

Temos que começar novamente com o declínio do senso de continuidade e teleologia já mencionado. O conhecimento é, obviamente, e sempre deve ser, contínuo e estruturado. Há uma geração, essa característica do conhecimento era tida como certa, e a continuidade da universidade era aceita, mesmo pelos mais radicais, como parte da continuidade geral da existência humana. Grande parte da inquietação dos estudantes de hoje tem origem em uma ideia bastante antiga, a qual, embora não seja comumente expressa nos termos tradicionais que outrora a caracterizavam, ainda se faz presente: a crença na superioridade da sabedoria em relação ao conhecimento. O conhecimento é o conhecimento de algo: a sabedoria é um senso do potencial e não do real, um conhecimento prático pronto para atender a quaisquer eventualidades que possam ocorrer, e não um conhecimento específico deste ou daquele assunto. Antigamente, a sabedoria era associada à longevidade e experiência de vida, pois se presumia que a vivência trazia consigo uma continuidade residual que dava às pessoas mais velhas uma perspectiva mais completa. Ou, como diz Yeats, levando o mesmo princípio um passo lógico adiante: "A sabedoria é propriedade dos mortos". A perda da crença em qualquer forma de continuidade levou a um sentimento de necessidade de romper com os hábitos do conhecimento. O que muitos alunos de hoje querem é alguma orientação sobre

como lidar com seu próprio senso de descontinuidade na experiência. Para eles, o conhecimento é propedêutico: é necessário apenas o mínimo de conhecimento para apresentar as grandes questões existenciais. Depois dos três R's,[4] vieram os três A's: ansiedade, alienação, absurdo. Em vez de entrar em uma estrutura de conhecimento, a pessoa busca a sabedoria superior por meios “não estruturados", principalmente a discussão informal. Nessa busca, a palavra “diálogo” adquiriu uma magia verbal portentosa, como os noventa e nove nomes de Deus.

Esse movimento começou com a impaciência dos alunos em relação aos instrutores que consideravam seu ensino uma atividade de segunda categoria e um obstáculo à pesquisa. Como a pesquisa é, em grande parte, uma questão de especialização, isso significa que o instrutor que estava entediado com seu ensino estava, na verdade, atribuindo status social à sua ignorância e não ao seu conhecimento. A sensação de que a busca pelo esotérico precisa ser periodicamente rebaixada para a área comum da comunicação era, sem dúvida, normal e saudável, e lança uma luz muito diferente sobre o que Sir Charles Snow, em sua explanação das duas culturas, estigmatizou como a atitude "ludita"[5] das humanidades. Os humanistas têm de ser luditas até certo ponto, mas o que eles estão destruindo, às vezes, não são as máquinas, mas as células de especialização que estão isoladas da comunidade humana.

Contudo, à medida que prosseguia, o protesto estudantil tendeu a assumir uma forma anti-intelectual, tornando-se, em suas versões mais extremas, um repúdio ao próprio contrato educacional, uma recusa em apelar à razão, à

experiência, à história ou a qualquer coisa que não seja um reflexo emocional. Na sua forma anti-intelectual, une-se, naturalmente, ao anti-intelectualismo do passado. Há cinquenta anos tivemos Stephen Leacock e a sua receita para iniciar uma universidade com discussões informais entre estudantes, saindo para “contratar alguns professores" quando sobrasse tempo para isso. Esse anti-intelectualismo, por sua vez, refletia a velha mística de Oxbridge da sala comum, o mito do Touro Sentado,[6] a racionalização do fato de que para uma classe ascendente, enquanto tal, o objetivo da educação universitária estava nos contatos sociais e não no treinamento intelectual. Seu reaparecimento em nossos dias faz parte da confusão geral entre os estudantes sobre o que eles querem ser: uma classe privilegiada ou um proletariado intelectual.

O que parece não ter sido notado é o fato de que o "diálogo" realmente não existe. Assim como algumas crianças tentam se comportar como os heróis e heroínas das histórias que leem, o 'diálogo" é uma convenção literária considerada um fato da vida. A convenção literária vem de Platão, e notamos como Platão está claramente ciente do fato de que a discussão não estruturada é uma coleção de monólogos solipsistas. A etimologia da palavra "simpósio"[7] aponta para o fato de que a presença de bebida alcoólica é necessária para fazer com que os membros desse grupo acreditem em sua própria inteligência. Nada acontece em Platão até que uma pessoa, geralmente Sócrates, assuma o controle do argumento e as contribuições dos outros sejam reduzidas a meras interpolações. Isso não significa que o diálogo tenha se transformado em monólogo ou que a democracia tenha se

transformado em ditadura, mas que Sócrates descobriu uma dialética e se comprometeu a segui-la para onde quer que ela o levasse. A partir daí, Sócrates e seus ouvintes estão unidos em uma visão comum de algo que é supremo e está acima de ambos os interlocutores.

A educação só pode ocorrer onde há comunicação, o que significa a transmissão de informações de a para B, ou uma discussão unida pela presença de um assunto específico. Essa discussão é educativa na proporção em que é estruturada. Isso nos leva de volta ao princípio de que tudo relacionado à universidade, à educação e ao conhecimento deve ser estruturado e contínuo. Até que isso seja compreendido, não se pode falar em "aprender a pensar por si mesmo". Na educação, não se pode pensar ao acaso. Por mais imaginativos que sejamos e por mais que tentemos remover nossas censuras e inibições, o pensamento é um hábito adquirido com base na prática, como tocar piano. A qualidade do nosso desempenho depende do quanto já praticamos, e nunca é autônomo. Não começamos a pensar sobre um assunto: entramos em um corpo de pensamento e tentamos acrescentar algo a ele. É somente a partir de uma longa disciplina de pensamento contínuo e estruturado, seja na universidade, em uma profissão ou na experiência de vida, que pode surgir qualquer sabedoria genuína. A raposa de Esopo era mais sábia do que imaginava: as uvas arrancadas prematuramente dos galhos mais altos são realmente azedas.

O que é, então, que os estudantes mais inquietos e impacientes de nosso tempo estão tentando obter por meio de seu treinamento universitário? Sugeri anteriormente que eles estão buscando orientação para as questões existenciais

que, em grande parte, acabaram com a confiança que tinham na disciplina do pensamento. Em outras palavras, sua busca é religiosa, e estão procurando respostas para questões religiosas que a universidade, enquanto universidade, não pode responder. Não quero dizer com isto que tais estudantes devam ser enviados para as igrejas: o número de pessoas que conseguem lidar com as suas questões não é maior do que nas universidades, e eles partem de postulados que relativamente poucos estudantes aceitam. O acadêmico só pode lidar com essas questões como pessoa, não como acadêmico, mas ninguém que rejeite um aluno sério com o argumento de que essas questões estão fora de seu campo merece o título de professor. O professor de nossos dias está na mesma posição que o médico moderno, que deve tentar curar tanto *Weltschmerz* quanto uma dor de barriga. O médico pode anelar a simplicidade dos velhos tempos em que a histeria e a hipocondria eram distúrbios específicos do útero ou do abdômen, mas não vive mais naqueles dias e deve lutar o melhor que puder com o intangível.

Nada parece menos provável hoje do que um retorno à introspecção da década de Eisenhower, mas não posso deixar de sentir que esse retorno está bem próximo. A agitação estudantil não é um movimento genuinamente social: não tem raízes em uma injustiça social específica, como tem a agitação negra. Assim como os beatniks, que se foram, os hippies, que estão em decadência, e os cultos de LSD, que estão se desintegrando, a agitação estudantil não é tão social quanto um agregado de perplexidades, frustrações, desilusões e egoísmos individuais. É preciso paciência para conceder aos estudantes tudo o que lhes pode ser oferecido

em termos de representação nos órgãos decisórios que estão reestruturando o currículo, e para encarar com bons olhos a fundação de universidades "livres" que, como já foi dito, são na verdade organizações religiosas. A recompensa da paciência é que os estudantes logo perceberão que essas coisas não são o que eles querem e que, fracassadas todas as tentativas possíveis de subir pelas paredes, não há outra via de escape real a não ser a porta aberta à sua frente.

---

1 Expressão surgida na década de 1960 para se referir aos jovens do movimento hippie que pregavam a paz, o amor e a vida simples, muitas vezes usando flores como símbolo de sua filosofia — NT.

↩

2 Na conferência para a qual escrevi este artigo, o tema específico a mim atribuído foi o indicado no título: o ativismo dentro da universidade, direcionado à teoria da educação. O ativismo em geral forma apenas o contexto mais amplo para isso.

↩

3 Mark Hopkins (1802–1887) foi um educador e teólogo americano, presidente do Williams College de 1836 a 1872. A menção se refere a um famoso epigrama atribuído ao presidente dos Estados Unidos, James A. Garfield, um aluno de Hopkins, que definiu o ideal da faculdade como "Mark Hopkins sentado na extremidade de um tronco e um estudante na outra" — NT.

↩

4 Em inglês, o três r's referem-se a "Reading, writing, and aRithmetic", ou seja, as três habilidades básicas ensinadas nas escolas: leitura, escrita e aritmética — NT.

↩

5 Os luditas eram membros de um movimento operário de trabalhadores têxteis ingleses que surgiu no século XIX, durante a Revolução Industrial. O movimento se opunha à mecanização da indústria e muitas vezes destruía as máquinas das fábricas em ataques clandestinos — NT.

↩

6 Chefe indígena Sioux — NE.

↩

7 A palavra “simpósio”, do grego sympósion (συμπόσιον) (sym [συμ] = “junto” + posion [πόσιον]: = “bebida” ou “poção”), deriva do verbo grego sympínein (συμπίνειν), que significa “beber junto”. Originalmente, referia-se à parte dos banquetes sociais masculinos em que se discutiam diversos assuntos após as refeições. Platão imortalizou o termo no título de seu diálogo O banquete, em grego Συμπόσιον. Hoje, “simpósio” designa eventos formais para debate de temas específicos, principalmente no âmbito acadêmico — NT.

↩

CAPÍTULO 3

O renascimento dos livros

É inteiramente concebível, imagino eu, que alguém passe a vida inteira rodeado de livros, mas não reflita de modo particular a respeito dos diferentes tipos de impacto emocional que tais livros podem causar. Assim é não apenas pelo que os livros são em si, mas também pelo que simbolizam ou representam na sociedade. Posso identificar na minha própria juventude diversos tipos desta influência simbólica. Tínhamos um clérigo na família, e as estantes de livros em nossa casa incluíam várias prateleiras cheias de grossos volumes teológicos, de capa preta. Eram, naturalmente, livros profissionais, e seus equivalentes seriam encontrados, e ainda são, em outros lares semelhantes. Porém, para uma criança, causavam um efeito de imensa e definitiva autoridade, resumindo o conhecimento e a sabedoria acumulados ao longo dos tempos. Apelavam para aquela área primitiva de resposta existente antes que a leitura se tornasse uma habilidade generalizada na sociedade, quando "gramarye" significava magia, quando havia poucos Prósperos e muitos Calibans para dizer a respeito deles:

Mas, primeiro, é preciso que te lembres
De lhe tomar os livros, pois, sem eles,
É um palerma como eu, já não dispondo

De espírito nenhum sobre que mande...
Basta queimar-lhe os livros.[1]

E, no entanto, quando tive idade suficiente para tentar usar esses livros sozinho, tomei consciência de outro princípio importante relacionado a eles: o princípio da mortalidade do conhecimento. Com exceção de dois que ainda uso, uma Concordância Bíblica de Cruden e um Josefo, dificilmente haveria uma afirmação em qualquer desses volumes que não se tornasse comprovadamente falsa, sem sentido ou obsoleta. Lembro-me de abrir um enorme comentário na primeira página, a introdução ao Gênesis, e ler ali: “Nada é mais certo do que o fato de este livro ter sido escrito por Moisés". Infelizmente, eu já sabia que se havia algo mais incerto do que a autoria do Gênesis era a existência de Moisés. As encadernações pretas eram apropriadas: os livros eram ataúdes de conhecimento morto. Sua imponência como objetos físicos contrastava grotescamente com a velocidade com que a erudição avança, e ficava claro que os livros deveriam ter uma aparência bem diferente se fossem simbolizar o fato de que o conhecimento genuíno está sempre em estado de fluxo.

Na mesma casa, havia coleções de Scott e Dickens, e também de autores menos renomados, pois, naquela época, mesmo um romancista best-seller com uma moda passageira podia ter uma edição encadernada em vinte volumes. Havia também poetas Elizabeth Browning, Longfellow, Whittier encadernados em um material repulsivo que, ao menor sinal de uso prolongado, começava a rachar, descascar e sujar os dedos. Sinclair Lewis, em seu livro *Rua principal*, se refere às “coleções de autores com aparência de nunca lidos” nas casas

de Gopher Prairie, e sem dúvida muitas dessas coleções, de fato, permaneceram intocadas. Mas a leitura pode não ter sido sua única função social, nem mesmo a principal. Ainda possuo uma coleção de *Os melhores ensaios do mundo*, encadernada em couro vermelho e ilustrada com gravuras em metal com retratos dos autores. Hesito em doá-la, porque é realmente uma coletânea extraordinária: eu mal podia acreditar que tanto de Baudelaire, por exemplo, estivesse tão acessível às casas norte-americanas por volta de 1910. Porém, a condição física do conjunto torna a leitura difícil e o uso quase impossível.

Não é minha intenção caracterizar os hábitos de leitura, ou a falta deles, de uma geração anterior. Antes: estou tentando ilustrar o impacto simbólico de certos tipos de livros em famílias de classe média até cerca de 1920. Como objetos físicos, tais livros assumiram o papel de monumentos culturais, representando a autoridade da tradição. São eles bem evocados em um poema inicial de T. S. Eliot:

> *Nas prateleiras de vidro vigiavam*
> *Matthew e Waldo, guardiões da fé,*
> *O exército da lei inalterável.*[2]

No entanto, esse poema também fala de uma garota que fumava e dançava danças modernas, o que implica que até mesmo Matthew e Waldo talvez não estivessem totalmente envolvidos com isso, pelo menos não naquela forma física. A palavra “glazen", que significa, é claro, que os livros estavam em estantes formalmente projetadas com tampas de vidro, indica que, independentemente de serem lidos ou não, o fato de serem vistos quando não estavam sendo lidos era parte integrante de sua função e valor.

Fui a Toronto para fazer o meu curso universitário, e Toronto, nos anos 30, ainda tinha muito da cidade britânica do interior, inclusive várias livrarias de segunda mão. Aqui havia um tipo bem diferente de apelo emocional relacionado aos livros. Eu deveria colocar essa afirmação no plural, pois muitas emoções se aglomeravam em torno das livrarias de segunda mão. Uma delas era a emoção nostálgica de encontrar os livros favoritos de nossa juventude. Alexander Woollcott[3] tem um ensaio sobre uma mulher que descobriu, em uma livraria de Paris, a cópia idêntica de um livro que ela possuía quando criança: ele fala desta experiência como "capturar a natureza no ato de rimar". Depois, havia a reflexão sobre a vaidade dos desejos humanos, ao encontrar, por exemplo, um livro de autor desconhecido com uma pequena e triste inscrição na folha de rosto, presenteando-o a um amigo. Mais central, é claro, era a empolgação da caça ao tesouro. Isso podia ser literal e comercial, a rara alegria de levar da livraria, debaixo do nariz do vendedor, algo que valia mais do que ele imaginava. Mas isso era para especialistas: como regra, nos contentávamos com a sensação de que o próprio livro poderia ser um tesouro escondido, um baú de palavras destrancado. Esse sentimento, embora frequentemente decepcionado, é tão primitivo e essencial quanto a impressão de autoridade mágica já mencionada. Esse tipo de loja praticamente desapareceu de Toronto, assim como de outras cidades: até mesmo os livros abandonados que costumavam circular pelos bazares das igrejas foram comprados por bibliotecários de novas universidades, pelo menos em quantidade suficiente para retirá-los da órbita de interesse dos caçadores de livros. No entanto, a livraria de

segunda mão representa algo insubstituível na experiência literária de uma pessoa, e ela certamente renascerá mais cedo ou mais tarde, mesmo que seja apenas como um aspecto do comércio de antiguidades e quinquilharias.

Eu estava em Londres, a caminho de Oxford como estudante, quando as edições Penguin começaram a aparecer. Naquela época, eles custavam seis pence cada um e podiam ser comprados em máquinas caça-níqueis. Eram anunciados de forma agressiva, pelo menos para os costumes britânicos da época: lembro-me de um anúncio que contrastava um novo Penguin com um livro maltratado e desgastado de uma biblioteca pública, com a legenda: “Você não sabe quem o leu por último". Percebi que essa reflexão sobre as bibliotecas públicas tinha algum significado social, já que as bibliotecas públicas exerceram uma influência tão grande no mercado de livros durante todo o século XIX, podendo exercer formas colaterais de pressão, como a censura. Mas não percebi que estava vendo o nascimento de algo parecido com uma revolução. Afinal, por que deveria ser? Por que publicar livros em brochura com capas coloridas e brilhantes, com páginas coladas em vez de costuradas, seria uma mudança cultural importante? Certamente não é comparável a outras transformações físicas na história das artes verbais, como a mudança do rolo para o códice no início da era cristã, para não falar da invenção da própria imprensa.

O motivo, creio eu, é mais uma vez o fato de que os livros são importantes não apenas pelo que são, mas pelo que dramatizam ou simbolizam na sociedade por meio de sua aparência. O livro de bolso foi, em parte, uma reação ao livro como monumento cultural e, por ser assim, ajudou a

dramatizar a importância do livro como ferramenta intelectual. Sugeria um maior grau de dispensabilidade e, portanto, reconhecia a mutabilidade da erudição e do gosto literário. O efeito psicológico de estudar uma obra como a *Fenomenologia do espírito* de Hegel em um livro de bolso me parece ser bem diferente de estudar o mesmo livro em capa dura. E ao representar simbolicamente o livro como uma ferramenta intelectual, o livro de bolso também passou a enfatizar a extraordinária eficácia do livro, o fato de que, por mais familiar e discreto que seja, o livro é um dos instrumentos tecnológicos mais eficientes já desenvolvidos na história da humanidade.

Há sinais, naturalmente, de que a moda do livro de bolso está diminuindo e que ele passará a dominar o mundo dos livros com menos exclusividade no futuro. É preciso ver isso em seu devido contexto, como uma das várias revoluções na mídia verbal. Outros são o desenvolvimento da fotocópia e o imenso crescimento das reimpressões de fac-símiles. Devo acrescentar a isso também o que me parece ser um aumento sem precedentes no volume e alcance da tradução. Tudo isso faz parte da mesma expansão cultural que produziu reproduções de pinturas, gravações musicais e, assim como elas, expandiram muito a gama de influências possíveis na cultura contemporânea. Assim como qualquer calouro em um conservatório pode aprender com os discos mais sobre música pré-mozartiana do que o próprio Mozart jamais soube, qualquer estudante em uma faculdade pequena pode ter acesso, potencialmente, a uma variedade de materiais antes disponíveis apenas nas maiores bibliotecas. Mesmo quando os livros são produzidos na escala e no tamanho do

monumento cultural, eles mostram os efeitos dessas revoluções. Um exemplo é o tipo de livro usualmente chamado, de forma um tanto depreciativa, de livro de mesa de centro. Normalmente é uma coleção de fotografias de pinturas ou edifícios, e não foi projetado para ficar em prateleiras junto ao “exército da lei inalterável”, mas para ficar aberto de forma sedutora e solitária, como uma amante.

Os livros de bolso e os materiais fotocopiados também refletem uma grande mudança na perspectiva acadêmica. Como estudante de graduação, tive aulas de filosofia com G. S. Brett, um acadêmico muito admirado por seus alunos, e muito merecidamente, por seu vasto conhecimento. Ele foi o autor de uma *História da psicologia*, ainda hoje uma obra de referência sobre o assunto; não tinha nenhum diploma, exceto um mestrado em Oxford, e era reitor da escola de pós-graduação, uma tarefa que encarava com pouca seriedade porque achava que a pesquisa de pós-graduação era, em grande parte, uma profusão de disparates. Ele representou uma geração de estudiosos cujo trabalho de vida foi expresso por um único livro importante, ou por um cânone muito restrito de tais livros. Mas, mesmo em seus últimos anos de ensino, a catarata de artigos, impressões e outras manifestações do fetiche de publicar ou perecer na vida acadêmica havia começado, como parte da mudança cultural da qual o livro de bolso e a reimpressão são outros símbolos. Filósofos como A. J. Ayer começaram a organizar ataques à metafísica, em parte, penso eu, porque a metafísica representava o aspecto estrutural da filosofia, o aspecto que tornava possíveis os grandes livros. Em seu rastro vieram os “acadêmicos produtivos" de uma nova escola, que tendiam a

desconfiar de todos os livros que não fossem coleções de artigos breves. Robert Musil, em *O homem sem qualidades*, examina a situação com a sua habitual ironia de dois gumes:

> Os filósofos são pessoas violentas e agressivas que, não tendo um exército à sua disposição, submetem o mundo a si mesmos, encerrando-o num sistema. Provavelmente, essa também é a razão pela qual houve grandes mentes filosóficas em épocas de tirania, ao passo que épocas de civilização avançada e democracia não conseguem produzir uma filosofia convincente, pelo menos até onde se pode julgar pelas lamentações que comumente se ouve a respeito. É por isso que hoje em dia há uma quantidade aterradora de filosofias prontas, fatiadas em pequenos pedaços. Por outro lado, existe uma desconfiança definitiva da filosofia em grandes bocados, a qual é simplesmente considerada impossível.[4]

Sempre me senti muito tocado pelo prefácio do terceiro e último volume da *Teologia sistemática* de Paul Tillich. Essa foi uma obra em que Tillich passou muitos anos, porque, segundo ele, sempre quis escrever uma teologia sistemática. Não consigo pensar em um motivo melhor para escrever qualquer coisa, mas a ambição em si era típica de um determinado período da cultura. Quando Tillich chegou ao seu último volume, a moda na teologia havia mudado, os intelectuais mais jovens haviam se voltado para versões muito mais simplistas do existencialismo do que aquela defendida por Tillich, e estavam lhe dizendo por todos os lados que a frase "teologia sistemática" não fazia mais sentido, na verdade era uma contradição em termos.

Naturalmente, mudanças semelhantes afetaram a própria literatura, especialmente a poesia que, até por volta de 1950, simbolizava uma boa dose de autoridade cultural, quer fosse

lida ou não. Quando nos referimos a poetas do século XIX, a exemplo de Longfellow, como "populares", estamos usando o termo em um sentido um tanto retrospectivo: Longfellow era muito lido, mas também era um poeta erudito, e a maioria daqueles que o liam sentia-se engajada em um empreendimento bastante sofisticado. Até mesmo os escritores de canções inspiracionais podem ser vistos, em um nível popular, com aquele tipo de admiração implícito em outra frase de *Rua principal*, de Sinclair Lewis: "Dizem que ele escreve poesia de verdade". Os grandes poetas da primeira metade deste século - Eliot, Yeats, Pound - tinham a autoridade um tanto antipática conferida por sua erudição, embora muitas vezes sentissem a pulsão do desejo de serem genuinamente populares. Temos o Eliot das citações sânscritas e o Eliot dos gatos práticos; temos o Yeats do simbolismo Rosacruz e o Yeats das baladas luminosamente simples de *Last Poems*. O *Howl* de Allen Ginsberg é geralmente considerado o ponto de virada para uma poesia neorromântica que se tornou popular de uma forma pouco conhecida pelas gerações anteriores. Grande parte dessa poesia voltou à tradição oral primitiva da canção folclórica, com as unidades estereotipadas, as alusões tópicas, o acompanhamento musical e a apresentação pública que acompanham essa tradição.

As mudanças na ficção em prosa são ainda mais significativas do nosso ponto de vista atual. No Canadá, assim como em muitas outras comunidades, persistiu por muito tempo o mito[5] do "grande romance canadense", a esperança de que alguém algum dia produziria um romance no Canadá tão monumental quanto *Guerra e paz*. A expressão no singular

implica que quem o fizesse, faria apenas uma vez, mas, mesmo assim, a conquista teria uma força redentora para toda a comunidade canadense: a autoridade de tal obra conferiria autoridade à sociedade que a produziu. Isso significa, entre outras coisas, que um romance monumental reflete uma ordem social relativamente coerente, assim como o livro vitoriano de três volumes, o livro no qual se podia viver, manifestava o prestígio da sociedade vitoriana. Até mesmo a Rússia de Tolstói, apesar da nossa visão retrospectiva, oferecia uma boa dose de estabilidade para o romancista desse tipo. Por isso, os romances mais aclamados, até por volta de 1940, eram predominantemente realistas, pois o realismo tinha a dignidade e a força moral que acompanham a capacidade de estudar e interpretar uma civilização. Esse realismo era central para o que F. R. Leavis chama de “a grande tradição”, que ele analisa, em um livro com esse título, em obras de George Eliot, Joseph Conrad e Henry James.

Entretanto, quando os impérios começam a construir muros ao redor de si mesmos, é sinal de que seu poder está em declínio, e “a grande tradição” agora não é muito mais do que uma tradição. *O senhor dos anéis*, de Tolkien, foi lançado em meados dos anos 50, acompanhado por um coro de leitores dizendo: “É claro que não posso ler fantasia", geralmente com ares de virtude consciente. O sucesso do livro de Tolkien, porém, indicou uma mudança de gosto paralela à mudança pós-Ginsberg na poesia, em direção ao romântico, ao fantástico e ao mitopoiético. A ficção científica, que na verdade é uma forma de romance filosófico, adquiriu uma nova importância, e os elementos míticos de Thomas

Pynchon ou Kurt Vonnegut não giram em torno de um centro realista, como acontece em *Ulisses*. Romance, fantasia e mitopoeia[6] são as formas inevitáveis para uma sociedade que não acredita mais em sua própria permanência ou continuidade. Conheço vários escritores que adquiriram cedo na vida um desejo intenso de serem romancistas do tipo "grande tradição": são pessoas dedicadas e altamente inteligentes, mas encontram dificuldades desoladoras para serem publicadas e, quando são publicadas, sofrem com a sensação de que o desfile agora está passando por outra rua.

Uma característica curiosa do desenvolvimento realista da ficção em prosa, desde *Dom Quixote* até a última geração, é o fato de que ela frequentemente assumiu a forma de uma paródia de fórmulas de romance. Isso é explícito no próprio *Dom Quixote*, mas muitos outros romances, como *Joseph Andrews*, de Henry Fielding, *A abadia de Northanger*, de Jane Austen, *The Eustace Diamonds*, de Anthony Trollop, e até mesmo o *Waverley*, de Walter Scott, começaram como paródias de tipos bem conhecidos de romance. Nos outros romances de Jane Austen, o estudo realista do personagem e do cenário está relacionado, de forma um tanto quanto estranha, a uma história romântica com um final feliz convencional, e nos últimos romances de Dickens, um grande desfile de personagens vividamente "realistas" se move dentro de um enredo melodramático tão incongruente com eles que é quase uma antinarrativa. Percebemos que os personagens confundidos por valores românticos — *Emma Bovary, Lord Jim, Anna Karenina, Dorothea Brooke, Isabel Archer* — muitas vezes ocupam o lugar central em uma narrativa realista. Parece haver algo inerentemente paradoxal na

estrutura de um gênero de literatura que declaradamente imita a vida. O motivo não é tão difícil de entender. A vida não tem forma; a literatura tem. Uma história realista deve obter sua forma de algum lugar e, em última análise, o único lugar de onde pode obtê-la é o romance, uma forma de ficção em que a história é contada por si mesma.

A mudança de gosto em favor do romântico e do mitopoiético na ficção, portanto, é paralela ao movimento de afastamento da representação na pintura. A fantasia apresenta ao leitor o tipo de situação que ocorre apenas em histórias: pertence a uma concepção da literatura como uma arte autônoma e independente. Mas a literatura, desde que use palavras, nunca pode ser tão puramente abstrata quanto a pintura ou a música e, ademais, um princípio ainda mais abrangente está envolvido. A crítica moderna, como tal, começa com o diálogo de Oscar Wilde, *A decadência da mentira*, cujo principal objetivo é apontar as deficiências de qualquer tipo de literatura que aceite a obrigação de imitar a "natureza" ou a "vida real". Os interlocutores em Wilde se referem a Charles Reade, que escreveu uma peça de destaque, *The Cloister and the Hearth* [O claustro e a lareira], seguida de várias histórias realistas inferiores, como exemplo do fato de que a noção popular do maior peso e dignidade do realismo pode, muitas vezes, enganar um escritor. Dizem também que *Romola* é um romance melhor do que *Daniel Deronda*, uma afirmação que muitos admiradores de George Eliot não aceitariam, mas expressando novamente uma preferência pelo romance em detrimento do realismo. Dizem-nos que a literatura não necessariamente ganha seriedade ou valor quando imita a natureza ou a vida real, mas a natureza e

a vida real ganham seriedade ou valor quando imitam a literatura, ou seja, quando algo como uma forma literária pode ser discernida em seus fenômenos caóticos. O argumento de Wilde é apresentado como um paradoxo bem-humorado, mas, se continuamos a pensar nele como se estivéssemos vivendo no passado, ele expressa uma verdade simples que se reflete em muitos aspectos de nossa situação cultural, especialmente de meados dos anos 50 até nossos dias.

O princípio de que a vida imita a literatura explica por que o crescimento da fantasia e da mitopoeia na ficção é acompanhado por obras como *A sangue frio*, de Truman Capote, e *Exércitos da noite*, de Norman Mailer, que não são ficção realista, mas relatos documentais de eventos que parecem ter em si uma forma narrativa. Em alguns filmes, a linha divisória entre artefato imaginativo e documentário é ainda mais difícil de ser encontrada, sendo que o primeiro muitas vezes é disfarçado pelo segundo. Esse desenvolvimento é importante no crescimento da mídia de comunicação, que possui a função social de estabilizar o público não leitor. O público não leitor inclui, é claro, o público leitor sempre que não está lendo. Mas também inclui o amplo grupo de pessoas que não consegue obter estímulo suficientemente vívido da palavra escrita para basear nele a sua participação imaginativa na sociedade. Esse grupo finalmente se fixou principalmente na televisão, à qual filmes, rádio e revistas ilustradas se subordinaram. Todas essas mídias lidam com notícias e comentários, além de entretenimento, e o princípio da vida imitando a literatura está presente em ambos os aspectos.

Nossa existência desperta é um *continuum*: o sono e os sonhos têm início e fim, mas, quando acordamos, voltamos ao *continuum*. Nossas vidas também começam e terminam com o nascimento e a morte, que são frequentemente descritos em termos de sono ou sonho, respectivamente nos prendem e nos deixam fora do *continuum* interminável dos vivos, dos mortos e dos não nascidos, na frase de Edmund Burke. A função da mídia de notícias é apresentar uma imitação verbal desse *continuum*, e a televisão é a mais eficiente de todas as mídias para fazer isso. O ritual é um meio de pontuar o *continuum*: dramatizamos os estágios quando nos juntamos ao ritual, quando o deixamos ou quando operamos uma mudança importante em nossa relação com ele. A notícia, em um sentido mais estrito, é aquilo que rompe o *continuum*, e é por isso que muitas notícias consistem em desastres e que todos os desastres são notícias. Todavia, além das imagens de rupturas, acidentes aéreos e coisas do gênero, há imagens de confrontos. As notícias intelectuais ou a discussão de "questões" consistem, em grande parte, em uma polarização de atitudes, a favor e contra, e é por isso que a mídia de notícias é tão fascinada pela concepção do "controverso". Na "questão", o *continuum* parece parar por um instante e se concentrar em um contraste vertical simultâneo de atitudes opostas.

Consequentemente, a televisão é mais eficaz quando apresenta rituais, como casamentos e funerais públicos, ou os confrontos ritualizados de jogos de futebol e hóquei, e apresenta "questões" da mesma forma polarizada. Essa posição direta pró e contra, com todos os pontos neutros ou intermediários eliminados, é também o objetivo do

revolucionário: o revolucionário busca situações em que todos os que se opõem ao seu grupo possam ser igualmente caracterizados como “contrarrevolucionários”. Portanto, o tratamento de questões na mídia de massa democrática consiste, em grande parte, em um tipo de estratégia revolucionária inconsciente e indireto. A época em que o impacto da televisão realmente atingiu a sociedade americana, no final dos anos 60, produziu exatamente esse tipo de confronto revolucionário indireto, em manifestações estudantis e similares, que não alcançaram praticamente nada de importância social real e pararam tão repentinamente quanto começaram.

Esta combinação de ritual, jogo e questões polarizadas traz para a televisão uma qualidade de imitação literária, um “enredo” com começo, uma direção prescrita e uma conclusão. Os três elementos fundem-se mais completamente nas grandes cenas públicas de julgamento ou investigação, nas quais o ritual, o jogo e a dialética polarizadora da acusação e da defesa legais são todos mais plenamente empregados. A sequência de Watergate pertence ao mesmo gênero quase literário das audiências de Joseph McCarthy dos anos 50: evidentemente, uma sociedade moderna precisa de um suprimento contínuo desses dramas para que a imitação da literatura pela vida seja mantida em seu nível mais eficaz. E, a menos que a vida assuma algo da qualidade moldada de uma estrutura literária, ela não será profundamente interessante de se assistir. Pois, conforme indicado acima, é por meio de nossa imaginação, da resposta mental que damos à literatura, que participamos principalmente da sociedade.

Por si só, é claro, essa imitação da literatura pela mídia de notícias pode se tornar uma tendência muito sinistra. Não há diferença entre o Watergate e os julgamentos de expurgo de Stálin dos anos 30 no que diz respeito ao gênero que está sendo empregado. Além disso, as questões morais não estão relacionadas à literatura da mesma forma que estão relacionadas à vida real. Exigimos de um ator que ele faça um bom espetáculo, não que diga a verdade, e quando, por exemplo, um senador comenta com aprovação que o presidente foi muito “crível" em sua última entrevista, ele reflete a confusão de padrões. Essa confusão nos leva de volta ao princípio maquiavélico da pura aparência, a base do que hoje chamamos de propaganda. Não é importante que o príncipe seja virtuoso; importa apenas que pareça ser. Tal atitude é imaginativa em um sentido pervertido. A literatura é fenomênica: ela apresenta a realidade inteiramente por meio da aparência, porém, na "vida real”, o que é “real” normalmente está oculto ou disfarçado pela aparência. Ao tentar sair da armadilha em que essa imitação da literatura pela vida nos coloca, temos de voltar ao livro ou, pelo menos, aos documentos verbais dos quais os livros constituem a maior parte.

Os jornais e a mídia eletrônica levaram muito mais adiante uma tendência iniciada pelo livro: a tendência de romper com a distinção entre experiência privada e social. Sempre foi verdade que a poesia, por exemplo, nunca poderia se tornar propriedade exclusiva de uma pessoa da mesma forma que uma pintura de cavalete. Onde quer que haja literatura, há uma comunidade de experiências imaginativas compartilhadas; e ainda assim, onde quer que haja livros, há

a tendência oposta de individualizar o público. Quando a sociedade ainda continha vários analfabetos ou não leitores habituais, uma comunidade de vilarejo, por exemplo, se formaria em torno de um homem que pudesse ler em voz alta, para eles, as novidades, ou o que passava por notícias, e a literatura contemporânea. Uma boa quantidade de Richardson, no século XVIII, e até mesmo de Dickens, no século XIX, foi transmitida dessa forma. Mas é claro que, proporcionalmente ao aumento da capacidade de leitura, o público de ouvintes diminuiu. Na época elisabetana havia vários teatros populares, no entanto, a ação fatídica de Ben Jonson, em 1616, de publicar suas peças em livro, sugerindo assim que a pessoa poderia ficar em casa para ler a peça em vez de se arriscar a pegar peste em uma plateia, deu início a uma erosão do teatro público que, na época vitoriana, ameaçou remover completamente o drama da literatura séria. O mesmo ocorre com a religião: embora os protestantes insistissem na frequência pública à igreja com tanta veemência quanto os católicos, sua insistência simultânea na autoridade suprema de um livro sagrado contribuiu muito para o declínio da frequência à igreja, que ainda persiste entre nós. As salas de concerto enfrentaram dificuldades semelhantes com a gravação musical. Na era da televisão, é comum assistir a um evento público e depois voltar para casa e acompanhar a transmissão do mesmo evento pela televisão, para ter uma visão mais abrangente e compreensível do que acabamos de presenciar. Então, qual é o valor comparativo das duas experiências?

Tradicionalmente, considera-se que o indivíduo tem o dever primordial de apoiar as instituições da sociedade. A

permanência e a continuidade da igreja, do tribunal, da corte, do partido político, da sala de aula e até mesmo, em menor grau, do teatro, da sala de concertos e do museu, conferem dignidade e importância à vida do indivíduo por representarem algo mais antigo e duradouro do que ele. Daí o sentimento de obrigação em relação a muitas formas de participação pública. O tipo de desenvolvimento que estamos traçando, desde os primeiros livros até a televisão, reverte essa tendência ao aumentar o alcance da vida privada. Mais uma vez, é significativo que o impacto da televisão no final dos anos 60 tenha trazido consigo um culto ao individualismo quase anárquico. No entanto, o indivíduo, enquanto indivíduo, dificilmente pode ir muito além da perspectiva espetacular da vida pública, que a torna potencialmente uma série de eventos teatrais. Deve haver alguma outra forma de atividade que nos permita chegar mais perto do que está por trás dessas representações espetaculares.

A permanência das instituições sociais é frequentemente simbolizada por monumentos públicos, edifícios, estátuas e elementos similares, construídos para maravilhar a posteridade, usando-se pedra ou metal. É claro que há uma ironia oculta em tais produções do tipo cristalizado no soneto *Ozymandias* de Shelley: tudo o que pode ser erguido pode ser derrubado e, sem dúvida, o será mais cedo ou mais tarde. A história dos documentos verbais é bem diferente, embora eles também possam se tornar monumentais, como vimos. Há um episódio dramático no livro de Jeremias, no Antigo Testamento, em que o escriba de Jeremias, Judi, lê para o rei, em um rolo, uma profecia composta em grande parte por denúncias da política real. Ao final de cada parágrafo, o rei

enfurecido cortava a parte lida do rolo com uma faca e a lançava ao fogo. Provavelmente, devia ser um rolo de papiro: o pergaminho ou o velino, além de estarem fora das possibilidades financeiras do profeta, seriam resistentes o suficiente para frustrar o gesto do rei. O palácio do rei desapareceu totalmente em poucos anos, mas o livro de Jeremias, confiado à substância mais frágil e combustível produzida no mundo antigo, permanece razoavelmente em bom estado. A vitalidade das palavras escritas em papiro, comparada com os maiores monumentos de bronze perene, talvez tenha alguma analogia com o fato de que a vida, precária e facilmente extinguível, ainda é, pelo menos, tão forte quanto a morte.

Em nossa própria civilização, conforme explicamos anteriormente, a informação muda rapidamente e necessita de meios de disseminação mais fluidos. Livros de bolso, audiolivros em fita cassete, coletâneas de entrevistas em formato de livro, impressos, microfichas e documentos codificados para serem inseridos em computadores são todos parte do resultado. Também o são as grandes pilhas de documentos fotocopiados que, entre outras coisas, atiraram a lei de direitos autorais em um verdadeiro caos. No entanto, ao fazê-lo, os materiais fotocopiados ilustraram a importância de uma questão moral ligada às artes verbais, que é ainda mais relevante do que os direitos autorais.

Em uma sociedade primitiva, onde não há difusão geral da capacidade de ler ou escrever, o poeta se torna o professor da comunidade. A razão é que uma sociedade sem escrita depende muito da memória, e o poeta é mais capaz de se lembrar do que os outros homens, porque ele pode colocar as

coisas em versos, e o verso é mais fácil de lembrar do que qualquer arranjo de palavras em prosa. Em uma sociedade como essa, é claro que não existe a sensação de que o poeta tenha posse exclusiva de seu material, assim como nenhum outro professor teria. Mais tarde, a concepção de literatura se desenvolveu como um conjunto de grandes temas tradicionais mantidos em comum. Gradualmente, a literatura foi assimilada às condições do mercado capitalista: a obra do autor individual tinha de ser suficientemente distinta para que pudesse patenteá-la e impedir que outros se apropriassem dela. O direito de um autor individual de se beneficiar da comercialização de seu trabalho é, obviamente, um princípio moral inquestionável, e provavelmente continuará sendo. Ainda assim, o direito autoral ou a posse privada de obras literárias, com o objetivo de ganhar a vida com elas, não é o principal princípio moral relacionado à literatura ou às artes verbais em geral. Esse princípio primário é, antes, o princípio do acesso público à obra.

Penso mais uma vez no Antigo Testamento. Dizem que durante a restauração do templo em Jerusalém, um “livro da lei" foi descoberto e levado ao Rei Josias:

> E o rei, ao ouvir as palavras do livro da lei do Senhor, rasgou as suas vestes. E ordenou [...] o seguinte: “Ide e consultai o Senhor acerca de mim, e do povo, e de todo o Judá, sobre as palavras deste livro que se achou, porque a ira do Senhor se acendeu grandemente contra nós, porque os nossos pais não ouviram as palavras deste livro"."[7]

O que é significativo aqui é a convicção do rei de que era de extrema importância para a comunidade como um todo saber o que estava em um documento escrito. Naturalmente,

as primeiras categorias de documentos verbais que precisam ser conhecidas publicamente são as leis e, portanto, não é de se surpreender que um livro de leis tenha sido aberto para inspeção pública. A maioria dos estudiosos acha que o livro assim descoberto era, ou estava intimamente ligado ao livro existente do Deuteronômio, que, na atual disposição dos livros, parece um suplemento ou uma repetição da lei, como seu nome indica. Entretanto, parece mais provável que o Deuteronômio tenha sido o núcleo da concepção de um livro sagrado a partir do qual toda a Bíblia acabou crescendo. A novidade era o sentimento de que esse livro sagrado deveria ser conhecido por toda a comunidade, em vez de ficar trancafiado entre os registros do templo. Aqui, vemos a história dobrando a esquina, marcando uma mudança decisiva e permanente na condição humana. Em um evento como a Reforma Protestante, dois mil anos depois, podemos ver o quão importante ainda era, para o futuro, a insistência na acessibilidade geral do livro sagrado reconhecido.

Isso leva a um princípio geral muito mais abrangente, que foi exposto pelo estudioso canadense Harold A. Innis em obras como *The Bias of Communication*. O controle das comunicações é um dos principais objetivos de uma classe ascendente: tudo o que tende à democracia deve ter, como um de seus objetivos primeiros, a abertura e o compartilhamento das comunicações.

Esse princípio vai ao encontro de outro: quanto mais um meio de comunicação se concentra no espetáculo passageiro, no registo dos acontecimentos à medida que ocorrem, mais tende a tornar-se uma via de sentido único de mensagens, na qual o consumidor comum tem um papel passivo. Em nossos

dias, o rádio e a televisão tendem naturalmente a se tornar monólogos desse tipo, apesar dos esforços feitos por meio de programas da TV a cabo e de linha aberta, para dar ao consumidor a chance de responder ao seu aparelho. De qualquer forma, a mídia eletrônica está configurada de tal modo que, em uma situação revolucionária, é relativamente fácil para o grupo que está no poder assumir o controle dela. Onde quer que haja ditaduras, o rádio é o principal instrumento de expressão: é, na verdade, altamente significativo que tudo o que consideramos antidemocrático se resuma na palavra "ditador", ou seja, um falante ininterrupto que pode discorrer por cinco horas sobre as glórias de seu regime e ter o mesmo discurso ecoando em cada esquina. A televisão às vezes é vista como um meio de comunicação mais "tranquilo", mas não é: podemos comparar o papel da "teletela" em *1984* de Orwell. Nas democracias, é claro, o rádio e a televisão refletem as ansiedades econômicas de vender e lucrar com bens de consumo, em vez das ansiedades políticas da censura e do controle do pensamento, mas as consequências culturais têm muitos paralelos. Os jornais também se transformam em vias de mão única na proporção da sua preocupação com manchetes e prazos: no entanto, a competição da televisão agora os força a se tornarem algo mais parecido com jornais de opinião. Até a revista *Time*, o mais ditatorial de todos os periódicos, ficou recentemente alarmada com o caso Watergate, a ponto de produzir um editorial sobre ele.

Nesta situação, parece claro que, por mais importante que seja ter uma "imprensa livre" e estender o princípio dessa liberdade também ao rádio e à televisão, as principais

batalhas pela liberdade não são travadas na frente noticiosa. São travadas mais atrás, em uma área em que as questões adquiriram alguma dimensão temporal e algum contexto histórico. Se, como McLuhan e outros defenderam, a mídia impressa fosse realmente um meio “linear”, conduzindo o olhar para diante e hipnotizando todas as reações, exceto a puramente visual da leitura, não haveria diferença entre a mídia impressa e qualquer outro meio. Essa tese, porém, confunde o processo de leitura com o processo de consulta, e ignora o fato de que o meio impresso tem o poder único de permanecer disponível para ser lido novamente, apresentando, com paciência incomparável, as mesmas palavras quantas vezes for consultado. Portanto, o acesso público a documentos impressos e escritos é a principal salvaguarda de uma sociedade aberta. Percebemos o quão drástica é a alteração do grau de liberdade na sociedade quando estamos em guerra e uma grande massa de documentos precisa ser tratada como "ultrassecreta”. Isso acaba inculcando um hábito fácil de sigilo que se perpetua nos tempos de paz. Dissemos anteriormente que não há diferença entre Watergate e os julgamentos de expurgo de Stálin na década de 1930 no que diz respeito ao gênero: a inspeção aberta dos documentos relevantes é uma das principais distinções morais entre eles, tão importante quanto o tratamento físico das testemunhas.

Os documentos relevantes, é claro, são difíceis de interpretar e, em sua forma bruta, são tão esotéricos para a maioria das pessoas quanto se estivessem trancados. Somos levados de volta ao livro, mais particularmente ao livro que é um tratado expositivo, como o meio comum de expressar e

compreender o conflito geral de opiniões na sociedade, desde que essa opinião não seja simplesmente uma resposta imediata aos eventos atuais, mas um argumento sustentado e fundamentado. À primeira vista, o tratado expositivo por escrito parece um monólogo ditatorial, mas isso é um mal-entendido. Nele não resta nada da retórica hipnótica de um discurso para uma audiência presente: o autor é forçado, pela própria natureza do meio, a colocar todas as cartas na mesa, a conquistar a confiança do leitor, a não apelar para nada além da evidência do próprio argumento. E assim, por mais que possa falhar em atender aos padrões prescritos por sua própria forma física, o livro expositivo ou de tese continua sendo a unidade normal da visão social impessoal e o meio normal pelo qual a comunicação nos une em uma comunidade. Agora que a sociedade, após alguns anos se recuperando do impacto da televisão, está começando a controlá-la, podemos ver mais claramente que o livro é o principal dispositivo tecnológico que torna a democracia e a sociedade aberta continuamente possíveis.

---

1. Shakespeare, *Tempestade*, ato III, cena II: “Remember / First to possess his books; for without them / He's but a sot, as I am, nor hath not / One spirit to command... Burn but his books” (tradução de Carlos Alberto Nunes) — NT.↩

2. Estrofe final do poema Cousin Nancy, de T. S. Eliot, publicado pela primeira vez na revista Poetry, 1915, vol. VII, nº 1, p. 22: "Upon the glazen shelves kept watch / Matthew and Waldo, guardians of the faith, / The army of unalterable law” (tradução livre) — NT.↩

3. *While Rome Burns* (1934), p. 23 (o original diz “vida”, e não “natureza”).↩

4. Robert Musil, *O homem sem qualidades*, I, cap. 62. Tradução livre — NT.↩

5. O título de *The Great Canadian Novel* (1972), de Harry Boyle, contém uma ironia que não passaria despercebida aos leitores canadenses.↩

6. Mitopoeia (ou Mythopoeia), do grego antigo μύθος [mito] e ποιεῖν [fazer], significa literalmente “criação de mitos”. Trata-se de um gênero em que o escritor cria uma mitologia complexa e detalhada para seu mundo ficcional. O termo vem sendo utilizado desde o século XIX, mas foi popularizado por J. R. R. Tolkien, particularmente em seu poema Mythopoeia, escrito em resposta à afirmação de C. S. Lewis de que os mitos eram “mentiras exaladas através da prata". O poema refere-se ao autor humano criativo como “o pequeno fazedor” empunhando seu “próprio pequeno cetro de ouro” e governando sua subcriação (entendida como criação genuína dentro da criação primária de Deus) — NT.↩

7. 2Rs 22, 11–13. Utilizamos aqui a tradução do Padre Matos Soares de 1956 — NT.↩

CAPÍTULO 4

Os tempos dos sinais

Dizer que a carruagem solar é lixo
Não é uma variação, mas um fim.
Mas falar do mundo inteiro como metáfora
É ater-se ainda ao conteúdo da mente
E o desejo de crer numa metáfora.
— Wallace Stevens, The Pure Good of Theory[1]

Os setenta anos de vida de Copérnico foram, como todos sabemos, o período em que a Idade Média terminou e o mundo moderno surgiu. Homens instruídos sabiam há séculos que a Terra era uma esfera e que se podia chegar ao Oriente navegando para o Ocidente. Talvez um deus providenciasse para que, em vez disso, o navegador chegasse ao Inferno, como fez com Ulisses na Comédia de Dante: quando não há razão para atravessar o Atlântico, há incontáveis razões para não o fazer. Mas com as viagens de Colombo, da Gama e Magalhães, a humanidade como um todo começou a perceber que a Terra era redonda, e a organizar suas vidas com base nessa pressuposição. Até então, o centro do mundo havia sido, como a própria palavra indica, o Mediterrâneo, e as pessoas, como rãs à beira de um charco, nas palavras de Platão,[2] viviam nas margens do mar no centro da Terra. Porém, depois de 1492, as nações à beira do Atlântico começaram a perceber que eram elas que agora estavam no centro do mundo.

Em uma época que passou por esse gigantesco deslocamento espacial, era apropriado que alguém apresentasse a tese de que a Terra não é o centro imóvel do universo, mas um dos planetas ou estrelas errantes, e que devemos procurar outro centro para a Terra. Na era do humanismo e da crescente autoridade dos escritores antigos, também era apropriado que alguém revivesse a antiga doutrina grega, proposta por Aristarco de Samos no século III a.C., de que a Terra girava em torno do Sol. Então, quando Copérnico publicou um resumo provisório de seus pontos de vista, o *Pequeno comentário (Commentariolus)*, atraiu bastante atenção amigável, incluindo o incentivo do Papa. Mas à medida que a Reforma começou a dividir a cristandade ao meio, o clima mudou, e Copérnico mudou com ele. Seu livro posterior, *Sobre as revoluções dos corpos celestes*, publicado no ano de sua morte, começava com um prefácio evasivo, não escrito por Copérnico, explicando que continha apenas hipóteses a serem estudadas por matemáticos, e que o que dizia talvez não fosse verdade nem mesmo provável, apenas um artifício para simplificar os cálculos. Embora a tese central de Copérnico tenha eventualmente destruído a antiga imagem ptolemaica do mundo, ele próprio se apegou aos dois princípios ptolemaicos de movimento circular e velocidade uniforme para todos os corpos celestes. Consequentemente, o livro, embora sua ideia essencial seja simplificadora, envolveu-se em complicações desconcertantes e foi muito pouco lido. A primeira tradução para o inglês (aparentemente, muito ruim) foi publicada em 1952, como parte de uma procura incessante por "grandes livros"

realizada por um programa então em voga na Universidade de Chicago.

Portanto, Copérnico teve pouco impacto em sua época, e quase um século se passou antes que o trabalho de Kepler e Galileu consoli- dasse sua tese e removesse a maioria das objeções sérias a ela. É neste ponto que as primeiras referências a Copérnico começam a circular na literatura inglesa. A maioria das referências está em um contexto de total descrença: a visão heliocêntrica não foi universalmente aceita na Inglaterra até a época de Newton, dois séculos após o nascimento de Copérnico. Francis Bacon se refere a Copérnico de forma muito superficial, quase desdenhosa, como alguém que promove uma hipótese tremenda baseada em fundamentos inadequados. Bacon estava errado, mas por bons motivos. Em seu *Novum Organum*, Bacon enumera quatro grandes falácias, as quais chama de "ídolos", que impedem o avanço científico. Uma delas, provavelmente a mais sutil, é o ídolo do teatro, ou pensamento estético o desejo de impor padrões elegantes e simétricos sobre uma massa desordenada de fatos, em vez de esperar pacientemente para ver quais princípios gerais realmente emergem deles. Copérnico, para Bacon, era o típico especulador pseudocien- tífico que tem uma intuição e reconstrói o universo com base nela, fazendo a Terra girar em torno do Sol apenas porque a matemática dessa situação lhe parece mais bela. E quando nos lembramos daquele curioso prefácio do livro de Copérnico, podemos pelo menos intuir o que Bacon queria dizer. Pode até ser verdade que Copérnico não fosse essencialmente um observador das estrelas e, sim, um filósofo matemático especulativo.

Naquela época, grandes esforços estavam sendo feitos para deter a nova filosofia. Bruno foi queimado vivo em 1600, e o livro de Copér- nico posto no Index em 1616, ano em que a Inquisição fez a primeira tentativa de silenciar Galileu. Como sempre acontece em situações revolucionárias, houve um enxame de revisionistas propondo soluções de compromisso, como manter a Terra no centro, mas com os outros planetas girando em torno do Sol. Na magnífica "Digressão do ar" na *Anatomia da melancolia*, Robert Burton, cuja tremenda erudição nunca embotou o senso de humor, começou a sugerir que algumas das complicações resultantes tinham um lado engraçado. Burton está falando de um astrônomo chamado Roeslin, que havia atacado Copérnico (o próprio Burton parece ter ficado, embora com relutância, bastante impressionado com Copérnico):

> Roeslin critica a todos, e ao próprio Ptolomeu por ser insuficiente... Em sua própria hipótese, mantém a Terra como o centro do universo, coloca o Sol como centro para os cinco planetas superiores, atribui movimento diurno à oitava esfera, e ressuscita excêntricos e epiciclos para os sete planetas, os quais já haviam sido descartados. Assim, *dum vitant stulti vitia in contraria currunt* [evitando um vício, os tolos caem em outro], como um funileiro que tapa um buraco e faz outros dois, tenta corrigir, mas piora a situação, reforma alguns e estraga todos. Enquanto isso, entre eles, atiram o mundo em um cobertor, para cima e para baixo como se fosse uma bola; fazem a Terra ficar parada ou se mover de acordo com seus caprichos. Um diz que o Sol está parado, outro diz que se move; um terceiro chega, discordando de todos, e, para que não falte nenhum paradoxo, encontra manchas e nuvens no Sol, com o auxílio de lentes...

A situação lembra um pouco as várias cosmologias atômicas da física no início deste século.

Uma terceira referência a Copérnico na literatura inglesa desse período é, a meu ver, a mais significativa de todas. Ela ocorre na sátira antijesuítica de John Donne, *Ignatius His Conclave*, em que Copérnico exige clamorosamente um distinguido lugar de autoridade no Inferno. Ele diz a Lúcifer:

> Eu sou aquele que, tendo pena de ti, que foste lançado ao centro do mundo, elevei tanto a ti quanto a tua prisão, a Terra, aos céus; de modo que, por minha causa, Deus não desfruta de sua vingança sobre ti. Ao Sol, que era um espião diligente, um traidor das imperfeições e, portanto, teu inimigo, designei que fosse à parte mais baixa do mundo. Estarão estes portões abertos para aqueles que inovaram em pequenos assuntos? E serão fechados contra mim, que mudei toda a estrutura do mundo e, por isso, sou quase um novo Criador?

A totalidade das implicações desta passagem podem não ter sido claras para o próprio Donne, mas ela me servirá como texto. A disputa entre as visões geocêntrica e heliocêntrica do sistema solar parece-me, sendo um crítico literário, essencialmente uma colisão entre duas mitologias, duas imagens ou visões, não da realidade, mas do sentido que o homem tem do significado da realidade em relação consigo mesmo. A visão geocêntrica ou ptolemaica tinha do seu lado o sentimento religioso de que as ordens morais e naturais foram feitas pelo próprio Deus, que o homem era o desenvolvimento mais elevado da natureza, que Deus morreu e ressuscitou pelo homem e que, por- tanto, a noção de uma pluralidade de mundos poderia ser descartada. Era pedir demais a alguém que acreditasse que Cristo teve de morrer novamente para salvar os habitantes do planeta Júpiter, e muito menos aceitar um número infinito de mundos habitados.

A visão ptolemaica também era apoiada pela poderosa analogia mítica do macrocosmo. O homem, o microcosmo, era o epítome do universo: ele continha tudo o que o universo continha e, portanto, o universo era realmente um corpo maior como o do homem. O universo ptolemaico, com sua forma de cebola e suas esferas concêntricas, tinha, no entanto, um topo e uma base, como o corpo humano. O movimento regular das estrelas no alto sugeria planejamento, ordem, inteligência, tudo o que acompanha um cérebro humano; embaixo havia um mundo de morte e corrupção que levava ao Inferno. E o Inferno tinha muitas características dos aspectos menos conceituados do corpo: havia sempre um forte cheiro de enxofre ao redor dos demônios, e seus chifres e caudas sugeriam o tipo de interesse erótico que deveríamos esperar encontrar entre essas formas inferiores de espiritualidade.

Além disso, o macrocosmo era finito tanto no tempo quanto no espaço. Assim como o homem vive apenas setenta anos, o universo foi criado para durar sete mil anos, seis mil anos de história e mil anos de milênio, correspondendo aos seis dias da criação e ao sábado de descanso. A criação ocorreu quatro mil anos antes do nascimento de Cristo, que nasceu em 4 a.C.: portanto, o milênio começará em 1996. Alguns de vocês estarão por perto para verificar tal afirmação. Quanto ao espaço, o universo certamente era considerado vasto, e o próprio Ptolomeu havia dito que a Terra era apenas um ponto em comparação com toda a ordem natural. A frase ainda ecoa quinze séculos depois nos versos do poeta elisabetano Thomas Campion:

A Terra, um ponto ante o vasto universo,
E o homem, um ponto ante o centro da Terra.
Será que o ponto de um ponto ousará em vão
Exultar na aventura de um ponto qualquer?[3]

Mas ainda assim o universo era finito, e o finito é sempre com- preensível, não importa quão grande seja.

Entretanto, a visão heliocêntrica também tinha alguns trunfos mitológicos. O Sol é a fonte de luz e, portanto, o símbolo da cons- ciência. E a Renascença trouxe consigo um novo e ampliado senso de consciência, um sentimento de que a consciência representava algo que arrancava o homem da parte inferior da natureza e o unia a um destino mais elevado. Para esse sentimento, a centralidade do Sol, um objeto muito mais "nobre" do que a Terra, era um foco óbvio. A Terra é antes um símbolo da queda do homem na natureza, e no seu centro, segundo Dante, está o diabo, ou mais precisamente o traseiro do diabo. Esse senso intensificado de consciência não é necessariamente, como se costuma dizer, um novo senso da dignidade do indivíduo. A consciência solar de Descartes é bastante compatível com o abso- lutismo do Rei Sol, Luís xiv. Era, na verdade, um novo sentimento de agressividade, a sensação de que o homem era capaz de dominar a natureza, explorá-la e impor seus próprios padrões lógicos a ela, o mecanismo superior da consciência que sabe que sabe.

Claro, é verdade que a Terra gira em torno do Sol, e não é verdade que o Sol gira em torno da Terra. Quando mitologias colidem, sem dúvida é uma vantagem ter a verdade, ou pelo menos mais da verdade, ao seu lado. Mas não é uma vantagem decisiva. As palavras “nascer do Sol" e "pôr do Sol”

ainda nos são familiares: nós "sabemos" que o que elas descrevem é na verdade uma ilusão, mas são metaforicamente eficientes, e o homem pode viver indefinidamente com metáforas. É fascinante ler tratados médicos do período anterior a Harvey e ver a completa autoridade e lucidez com que diagnosticam doenças em termos do que chamaríamos de metáfora dos quatro humores. Os tratados psicanalíticos de nossos dias são baseados em metáforas hidráulicas de impulsos, canais, bloqueios e investidas libidinais, e sem dúvida parecerão igualmente estranhos daqui a alguns anos, mas não são menos implicitamente aceitos agora. A autonomia da ciência caminha junto com sua dependência da matemática, que aparentemente pode penetrar muito mais no mundo externo do que as palavras.

Afinal, a mitologia não é, primordialmente, uma tentativa de retratar a realidade: não é uma forma primitiva de ciência ou filosofia, por mais rudimentar que seja. É antes uma tentativa de articular o que é de maior preocupação humana para a sociedade que a produz. Os mitos nos contam os nomes, funções e genealogias dos deuses; expli- cam como certas características da estrutura e organização social se tornaram como são. Fazem isso principalmente por meio de histórias ou ficções. A mitologia é uma forma de pensamento imaginativo, e sua descendente direta na cultura é a literatura, mais particularmente a ficção, obras literárias que contam histórias. Portanto, também há um lugar central na literatura para o pensamento esquemático, uma ênfase na composição e na simetria por si mesmos. Esse tipo de criação de padrões também é herdado da mitologia.

No entanto, à medida que a sociedade se desenvolve, a mitologia tende a se projetar no mundo exterior, o que significa que a ciência, em um determinado estágio do desenvolvimento social, se vê aprisionada em uma estrutura esquemática, simétrica e mitológica de pressupostos pseudocientíficos. Esse é o ídolo do teatro de Bacon, já mencionado. A ciência não pode ir adiante sem destruir todos os vestígios desse pensamento mitológico em sua própria área. Enfatizo as últimas quatro palavras porque não há razão para que o pensamento mitológico seja destruído em áreas às quais ele pertence. Bernard Shaw observa que, se um bispo tivesse dito a William, o Conquistador, que a Lua estava a setenta e sete milhas da Terra, ele teria pensado que essa era uma distância muito adequada para a Lua, pois sete é um número sagrado. Esse é um excelente exemplo de pensamento mitológico em um lugar onde ele não deveria estar. Dante usa tudo o que pode obter da ciência de sua época, e muitas passagens da *Comédia*, como os primeiros cantos do *Purgatório*, em que Dante e Virgílio estão olhando para um conjunto diferente de estrelas do outro lado da Terra e discutem que horas seriam agora em Jerusalém, são pura ficção científica. Contudo, ainda assim, o universo de Dante manteve-se unido pela fita adesiva de correspondências simétricas, como a correspondência dos sete planetas com os sete metais que eles supostamente engendram no solo. Não resta muito da ciência de Dante hoje em dia, mas a característica que torna sua ciência obsoleta é também uma das características que tornam sua poesia tão contemporânea como sempre foi.

Por que uma mitologia mantém um controle tão forte sobre o impulso científico, e por tanto tempo? A resposta mais simples é que a mitologia fornece uma estrutura humanamente compreensível, o que, para a maioria das pessoas, é muito mais importante do que uma estrutura verdadeira ou válida. Parece evidente que o homem e suas preocupações estão no centro do tempo e do espaço, e que o tempo e o espaço devem ser a narrativa e o cenário, respectivamente, de uma história contada por Deus para instruir o homem, uma história que começa com a criação e termina com o Juízo Final. Por outro lado, se Deus criou o mundo, os princípios sobre os quais ele o criou seriam extraídos da arte humana, o único modelo de criatividade consciente que conhecemos. É "natural" que haja sete planetas e doze signos do zodíaco: afinal, nossa música é baseada em uma escala diatônica de sete tons e uma escala cromática de doze semitons. Essa analogia entre música, astronomia e matemática foi incorporada ao *quadrivium* medieval. Se o círculo é o símbolo humano central da eternidade, os corpos celestes devem se mover em círculos: por que um artista tão consciente como Deus os faria cambalear em elipses? Esse princípio, de que as leis fundamentais do universo devem ser esteticamente satisfatórias, foi incorporado ao *Timeu* de Platão, que pode muito bem ter contribuído mais para retardar a ciência do que qualquer outro texto da história:

> Ora, se é verdade que este Cosmo é belo e seu construtor é bom, é evidente que ele fixou seu olhar no eterno; mas se for de outra forma (o que é uma suposição ímpia), seu olhar estava naquilo que veio à existência. Mas está claro para todos que seu olhar estava no eterno, pois o Cosmo é o mais

> belo de tudo o que veio a existir, e ele é a melhor de todas as causas.

O crescimento da ciência, no entanto, destrói apenas o que não é científico: a mitologia tem sua própria esfera e função, e o que ocorre é a separação das duas, não a substituição de uma pela outra. Dante pôde usar a ciência de sua época em seu poema épico porque a ciência de sua época ainda tinha uma forma mitológica. À medida que as duas áreas se separaram, a criação de padrões simétricos passou para a clandestinidade, entrando na área geralmente chamada de ciências ocultas, a área da alquimia, astrologia, cabala e magia. Quando olhamos para as fontes da poesia do século XIX, descobrimos que o ocultismo teve uma influência muito mais pervasiva na poesia do que a própria ciência. A razão não é difícil de entender: o pensamento ocultista é um pensamento esquemático, semelhante ao pensamento da poesia.

Tomemos a astrologia como exemplo da separação gradual dos modos de pensamento poético e científico. A astrologia é, como a ciência da astronomia, um estudo dos astros, mas estuda os astros desde um ponto de vista geocêntrico: está interessada principalmente na “influência” (essa palavra era originalmente um termo técnico em astrologia) que os movimentos dos astros têm, ou acredita-se que tenham, sobre os assuntos humanos.

1473. Astrologia e astronomia são praticamente o mesmo assunto, e a maioria dos que estudam os astros se interessa principalmente pela astrologia.

1573. A situação não é muito diferente, apesar de Copérnico. Sem- pre houve reservas teológicas em relação à astrologia, principalmente devido a um fatalismo implícito, e essas reservas aumentaram com a Reforma e a Contrarreforma. Mas a astrologia ainda era amplamente aceita como uma hipótese razoável, e na geração seguinte, Kepler era um veemente intérprete de horóscopos.

1673. É a era da Royal Society, e agora a maioria dos observadores de astros estão interessados apenas em astronomia. O astrólogo está se tornando uma figura ridicularizada nas comédias contemporâneas (por exemplo, *Love for Love* de William Congreve), e a ridicularização que Swift faz do astrólogo Partridge (1708) é um ponto de virada na aceitação popular.

1773. Com a iminente descoberta do planeta Urano, a crença e o interesse pela astrologia são abandonados pela maioria das pessoas instruídas.

1873. A astrologia é firmemente relegada ao monturo das supers- tições ultrapassadas.

1973. A astrologia é um grande setor, com jornais que publicam horóscopos, um grande número de livros que expõem o assunto e um grande número de astrólogos praticantes exercendo seu ofício. Ao mesmo tempo, a astrologia se separou da astronomia: os dois estudos são realizados por pessoas diferentes e suas literaturas são dirigidas a públicos diferentes. Há muitas pessoas que “acreditam” na astrologia, ou seja, que gostariam de sentir que há “algo nela”, mas imagino que relativamente poucas delas sejam astrônomas.

É concebível que a astrologia eventualmente valide sua pretensão de ser um tema coerente e, se assim for, em 2073 poderemos vê-la novamente reunida à astronomia, como era quando Copérnico nasceu. Nesse ínterim, a popularidade da astrologia indica uma aceitação crescente, por parte da sociedade como um todo, do tipo esquemático e simétrico de pensamento padronizado que os poetas usam. Vamos examinar um pouco mais de perto esse processo de separação.

O que Copérnico iniciou foi uma revolução na perspectiva. Se confinarmos a ele suas realizações, desconsiderando os desenvolvi- mentos de longo prazo através de Galileu e Newton, sua revolução foi a mudança de uma mitologia centrada na Terra para uma centrada no Sol, mas não nos tira do território da síntese mitológica. Copérnico ainda presumia que o Sol fosse fixo e estivesse no centro de todo o universo. Naturalmente, essas noções logo caíram por terra, e à medida que isso acontecia, a sombra de algo muito mais assustador começou a aparecer: a sombra de um universo tão vasto, tão completamente sem relação com qualquer princípio humano de construção, a ponto de ser, em termos humanos, alienante e absurdo. Essa é, claro, a sensação encapsulada pelo famoso aforismo de Pascal: "*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*" [O silêncio eterno desses espaços infinitos me aterroriza]. Mas Pascal foi excepcional aqui, como em outros lugares. Para a maioria das pessoas, incluindo a maioria dos poetas, foi somente no início do século XIX que a nova visão da natureza se tornou mentalmente opressiva.

A visão colossal de Dante termina com "o amor que move o Sol e as outras estrelas". A palavra "move" indica por que a

física aristotélica manteve tanto controle sobre a mente medieval. Para essa mente, as coisas em movimento não continuam simplesmente até que algo as detenha, como acontece em Newton: para a Idade Média, o movimento era proposital, direcionado para um *telos* ou fim, e o fim último de todo movimento era o Grande Motor Imóvel na circunferência do universo, identificado com o Deus cristão. A possibilidade de movimento não direcionado começa com a hipótese copernicana. Uma das objeções mais razoáveis a Copérnico foi: se a Terra gira, por que continuamos a ver as mesmas estrelas no céu, sem nenhuma mudança perceptível em suas posições, com exceção dos planetas? A resposta colocou mais pressão sobre a imaginação humana do que jamais havia sido submetida antes, talvez. Tudo bem afirmar que "a Terra é apenas um ponto no universo"; tudo bem Copérnico dizer que a distância da Terra ao Sol era insignificante em comparação com a distância da Terra às estrelas. Mas ter de pensar concretamente em termos de bilhões de quilômetros era outra coisa. O próximo passo, por óbvio, é a possibilidade de reverter a frase final de Dante. Se o Sol é uma das estrelas, é pelo menos concebível que as estrelas sejam sóis, centros de outros sistemas sem relação com o homem. A adoção dessa doutrina por Giordano Bruno foi uma das razões pelas quais ele parecia uma figura tão aterrorizante para a apreensiva Igreja de 1600.

Nos três séculos seguintes, podemos ver as três figuras de Ke- pler, Newton e Swedenborg como representantes de três estágios na separação gradual entre ciência e mitologia. Kepler se apoiou na descoberta de suas leis de movimento planetário por meio de uma teoria a priori de que a distância

dos cinco planetas entre si era proporcional às cinco figuras sólidas da geometria. Ele acabou se afastando disso, mas nunca abandonou suas crenças astrológicas e outras crenças esquemáticas. Newton estava profundamente inte- ressado na numerologia bíblica, até mesmo na alquimia, e psicologicamente esses interesses devem ter sido conectados à sua ciência. Porém, no que diz respeito à publicação, manteve esses interesses em compartimentos separados. Ainda assim, pode-se dizer que os interesses religiosos de Newton tinham muito a ver não apenas com seu apelo popular no século XVIII, mas com o amortecimento do choque causado pelo efeito emocional do novo universo científico. O fato de Deus ser um bom anglicano podia ser considerado um dado adquirido, mas o fato de Newton ser um bom anglicano, ainda que um tanto heterodoxo, era muito mais profundamente reconfortante. Em 1773, uma das principais influências espirituais na Europa foi Swedenborg, que começou como cientista, mas mudou completamente para a religião visionária, comentários bíblicos e várias doutrinas ocultas. Ele representa um estágio da cultura em que as visões mitológicas e científicas são mutuamente exclusivas, mesmo que coexistam na mesma mente.

Se compararmos a síntese épica de Milton com a de Dante, ve- remos que a mitologia poética fez uma acomodação mínima à nova ciência. Milton desaprova a Terra centrada no demônio, de Dante, alegando que a Terra não havia sido amaldiçoada antes da queda de Adão, a qual veio depois da queda de Satanás, e assim Milton coloca o Céu e o Inferno fora da ordem da natureza, enquanto Dante os colocou dentro. Por outro lado, a única pessoa fora da Bíblia que é repetidamente

aludida no *Paraíso perdido* é Galileu, cujo telescópio é mencionado várias vezes, em contextos bastante curiosos. Milton está bem ciente da visão do universo defendida por Galileu (conheceu Galileu na Itália) e, às vezes, ao discutir os movimentos dos corpos celestes, coloca as explicações ptolemaicas e copernicanas lado a lado sem se comprometer. Mas está claro que o modelo mais antigo tem mais de sua simpatia e, pelo que dissemos, podemos ver por quê: o universo ptolemaico, por mais racionalizado que seja, é uma construção mitológica e, portanto, essencialmente poética; por isso, faz sentido poético. O mundo de Galileu é muito mais difícil de ser visualizado por um poeta.

No livro I de *Paraíso perdido*, somos apresentados ao escudo de Satanás. Poemas épicos precisam ter escudos, por causa do escudo de Aquiles na *Ilíada*, que é descrito de forma bem mais elaborada e minuciosa. O escudo de Aquiles retrata um mundo de segurança e paz, e forma um contraste bem eficaz com a guerra árdua e sanguinolenta que se desenrola na maior parte da ação. O escudo de Satanás tem o efeito oposto: é uma antecipação irônica da catástrofe que se seguirá com a queda de Adão.

A ampla circunferência
Nos ombros como a Lua, cuja órbita
P'lo vidro óptico o artista toscano
Vê à noite dos cimos lá de Fiésole,
Ou em Valdarno, ao toscar novas terras,
Rios, serras no seu globo manchado.[4]

De acordo com a visão ptolemaica, a Lua tem manchas porque está mais próxima do mundo “sublunar" da morte e da corrupção: ela não teria sido um “globo manchado” antes

da queda de Adão. Os corpos celestes acima dela estão muito acima para terem manchas: lembramos que Burton, na passagem citada da *Anatomia da melancolia*, considerou a descoberta das manchas solares como a última palavra em paradoxo. Assim, a comparação que Milton faz do escudo de Satanás com a Lua observada por Galileu sugere (a) que o tipo de conhecimento de Galileu é um conhecimento inseguro, baseado no estado decaído da natureza e (b) que esse conhecimento é potencialmente idólatra (daí a associação com Satanás), porque se concentra na obra visível de Deus, sem buscar a palavra invisível que a sustenta.

Essa atitude ganha foco no livro VIII, em que Adão está sendo instruído pelo Arcanjo Rafael. Ocorre a Adão perguntar se outros mundos além do seu são habitados por seres inteligentes: afinal, como até mesmo Rafael admite, parece improvável que a única função das estrelas seja brilhar para o homem, considerando a quantidade delas e a pouca luz que cada uma fornece. Segue-se o que, de um ponto de vista, poderia ser considerada a passagem mais repulsiva e ridícula que a poesia inglesa oferece. Rafael obviamente não tem a menor ideia da resposta, mas em vez de dizê-lo honestamente, ele resmunga, murmura e finalmente diz a Adão que ele não precisa saber e, portanto, não deveria fazer tal pergunta. “Não atormentes teu pensamento com assuntos ocultos", diz ele: não se deve bisbi- lhotar os segredos de Deus. E Adão fica “livre de dúvidas”, satisfeito com a resposta. A visão de que é um pecado, ou pelo menos parte do pecado original, o querer saber apenas pelo prazer de saber está profundamente arraigada na tradição cristã desde pelo

menos Agostinho. Mas parece muito estranho que o revolucionário Milton seja conivente com tais noções.

No entanto, antes de descartar Milton, que claramente endossa a atitude de Rafael, como um obscurantista tedioso, devemos olhar para o contexto histórico desse diálogo. É, de fato, o primeiro exemplo claro na literatura inglesa da delimitação das linhas de batalha entre as visões de mundo mitológica e científica, e a primeira afirmação clara de que o poeta pertence ao lado mitológico. Deixe Galileu em paz com seu telescópio e ele eventualmente descobrirá um uni- verso onde o lugar do homem fica cada vez menor, até parecer tão insignificante que tornará sem importância o que o homem faz ou deseja. Essa visão deve ser contrabalançada por uma visão das coisas mais prática e existencial, na qual a vida humana e as preocupações humanas ainda sejam centrais. A tarefa principal de Adão é preservar seu estado de liberdade contra o ataque iminente de Satanás: se fizer isso, o conhecimento, incluindo o conhecimento das estrelas, ocupará seu devido lugar. Para nós, o mais importante é alcançar a liberdade que, segundo Milton, Deus deseja que tenhamos, e a razão prática que nos ajuda a fazer isso é superior à razão especulativa que contempla o mundo não humano.

No entanto, Milton se volta para uma época anterior: seus contem- porâneos mais jovens estavam iniciando uma política de acomodação à nova ciência por meio do apaziguamento. Quando Milton estava escrevendo *Paraíso perdido*, um de seus principais rivais na poesia era Abraham Cowley, que escreveu odes sobre Harvey, o descobridor da circulação do sangue; sobre o filósofo Thomas Hobbes e sobre

a Royal Society, nas quais descrevia Bacon como o Moisés que conduzira a era moderna da superstição à razão. Cowley era um homem da nova era. Em seu épico inacabado sobre o Rei Davi (*Davideis*), Cowley descreve Davi como um jovem músico tocando sua harpa diante de Saul para curar a melancolia deste, uma passagem que cito com certa extensão devido ao número de *topoi* ou lugares-comuns simbólicos tradicionais que inclui:

A princípio, um vago indício encontramos
A surgir na mente fértil de um poeta divino,
Até que todas as partes e palavras se acomodem,
E versos e música, com passos justos, se combinem.
Assim foi o poema de Deus, o novo ensaio deste mundo,
Tão selvagem e bruto jazia em seu primeiro rascunho;
As partes desgovernadas não se harmonizavam,
Uma guerra sem arte surgia de movimentos contrários.
Até que, pelo pensamento poético da mente eterna,
Foram elevadas a número e regras fixas.
Água e ar ele escolheu para o tenor,
Da terra fez o baixo, da chama aguda ascendeu a soprano.
À Lua ativa, deu um toque rápido e vivo,
À corda de Saturno, um toque mais suave e grave.
Os movimentos retos, circulares, rápidos e lentos,
Curtos e longos, foram mesclados e tecidos de tal forma,
Que em figuras tão artesanais suavemente se encaixaram,
Criando esta dança decente e compassada de tudo.
E isso é a música; sons que encantam nossos ouvidos,
São apenas um adorno que essa rica ciência veste.
Ainda que ninguém a ouça, ainda que ninguém a recite,
Ainda haverá música em meus versos.
Neste vasto mundo, muito vemos disto;
O menor, o homem, é todo harmonia.
Depósito de todas as proporções! Coro singular!
A quem o sopro de Deus primeiro inspirou melodiosamente!
Daqui surgem os encantos celestiais da música abençoada,
Da simpatia que os une e os alia ao homem.
Assim, a estranha cura aplicada ao nosso sangue derramado

Guia a simpatia para a ferida distante.
Assim, quando duas cordas irmãs são afinadas da mesma forma,
Para movê-las ambas, apenas uma delas golpeamos.
Assim, a lira de Davi controlava a fúria selvagem de Saul,
E afinava as ásperas desordens de sua alma.[5]

Desde que o cristianismo elaborou sua doutrina da queda do homem, as estrelas no céu têm sido a imagem da ordem original da natureza não caída, como Deus a criou e a projetou para o homem. Já disse anteriormente que a arte humana fornece os modelos para a crença numa criação divina, e uma parte integrante da imagem tradicional das esferas estreladas era a analogia da música. As esferas emitiam uma "harmonia" que simbolizava sua ordem imutável, e Cowley associa os quatro elementos da criação à escrita de partes contrapontísticas. A música também era frequentemente simbolizada, como aqui, como uma dança interminável, na qual Cowley consegue acomodar a nova percepção científica de que os corpos celestes se moviam em velocidades diferentes. Prossegue fazendo a analogia comum entre a harmonia das esferas e a harmonia que caracteriza a alma do homem bom e sábio, a analogia baseada na doutrina do microcosmo. O método de Davi para curar Saul foi a prova bíblica da genuinidade de tais metáforas de "harmonia" e do valor terapêutico da música. Cowley até explica a crença contemporânea popular na magia simpática com base nos mesmos princípios.

Cowley nos mostra com muita clareza como era densa a textura dessa cosmologia simbólica e quantos valores e crenças ainda estavam ligados a ela. E, no entanto, não podemos deixar de nos perguntar se esse poeta altamente esclarecido e inteligente realmente acredita em muito do que

está dizendo. Ele fornece notas de rodapé imensamente eruditas para seu poema e, em uma delas, deixa claro que a “música das esferas” é, na verdade, uma metáfora para o fato de que o universo pode ser estudado matematicamente: "Essa ordem e proporção das coisas”, diz ele, "é a verdadeira música do mundo, e não aquela que Pitágoras, Platão, Túlio, Macróbio e muitos dos Padres imaginaram surgir audivelmente da circunvolução dos céus”. Mas se toda esta questão da “harmonia” é apenas metafórica, podemos realmente atribuir algo mais à concepção do microcosmo, também invocada nesta passagem? Existem realmente apenas quatro elementos? Cowley realmente acredita em curas por magia simpática? Consultamos suas notas de rodapé novamente e descobrimos que sua nota sobre o último ponto é extremamente desinteressada: “Há tanto a ser dito sobre esse assunto que a melhor maneira é não dizer nada a respeito”. É difícil resistir à conclusão de que os poetas dizem uma boa quantidade de disparates porque os disparates soam bem na poesia. Se assim for, talvez a própria linguagem da poesia represente algo que a mente humana poderá superar em breve.

Esta possibilidade não está conscientemente presente na mente de Cowley, mas está implícita em alguns dos pressupostos intelectuais da sua época. A imagem da música nos céus estrelados, mesmo que apenas metafórica, sugere que, como Sir Thomas Browne havia dito no início do século, “a natureza é a arte de Deus". Se assim for, a arte do homem tem um escopo muito restrito: isso sempre foi verdade em teoria, mas não afetou a prática das artes até que o surgimento da ciência começou a levantar questões sobre o

valor ou a adequação da linguagem mitoló- gica tradicional da poesia. Para os contemporâneos de Newton, Pope e Swift, parece haver dois tipos de realidade: a de tipo científico, tratada pela razão e pelas evidências, e a de tipo religioso, que é uma questão de revelação e é aceita pela fé, mas é interpretada pelas mesmas faculdades racionais da mente. A poesia, estritamente falando, não pertence nem à revelação nem à ciência, e sua linguagem mitológica dificilmente é apropriada para qualquer uma delas. É pueril continuar repetindo as fábulas ultrapassadas dos gregos e romanos, e é pretensioso supor que o poeta possa dizer algo sobre a verdadeira religião que uma linguagem mais conceitual não possa expressar melhor. Como observou Boileau,[6] que foi uma grande influência na poesia inglesa desse período:

Da fé de um cristão os mistérios terríveis
De ornamentos alegres não são suscetíveis.[7]

A esfera própria do poeta é social e humana, e nessa esfera podemos esperar um aprimoramento lento, mas constante, à medida que as maneiras sociais continuam a se aperfeiçoar. Podemos ver a influência da ciência aqui: a ciência melhora, no sentido de que se baseia no trabalho de seus predecessores. Um dos oradores do diálogo *Ensaio sobre a poesia dramática*, de Dryden, observa: "Se as causas naturais são mais conhecidas agora do que na época de Aristóteles, porque mais estudadas, segue-se que a poesia e outras artes podem, com os mesmos esforços, chegar ainda mais perto da perfeição". A analogia é falsa, porque a literatura não pode melhorar da mesma forma que a ciência, mas uma época fundamentalmente satisfeita com seus pa- drões culturais pode presumir que está melhorando. Na verdade, essa ilusão

do aprimoramento das artes aparece em todas as gerações, seja conscientemente formulada ou não, mas seu efeito é invariavelmente desenvolver uma literatura de elite e de grupo e tornar esse elitismo um padrão crítico para avaliar a literatura em geral.

A partir de 1750, aproximadamente, poetas, críticos e estudiosos literários se revoltaram cada vez mais contra essa concepção elitista da poesia. Novas descobertas nas primeiras literaturas nórdica e celta, novas maneiras de ver a poesia de Homero e do Antigo Testamento, a recopilação de baladas e a poesia da tradição oral, tudo isso ajudou a popularizar um novo senso de que há algo socialmente primitivo na poesia. A poesia prospera na linguagem sensorial simples que a natureza inspira na emoção humana: mito, lenda, o fabuloso, a própria superstição são a seiva vital da poesia. Em sua *Ode à Royal Society*, Cowley elogiou Bacon por sua revolução na linguagem:

> *Das palavras, que são apenas imagens do pensamento...*
> *Para as coisas, o objeto correto da mente, ele o trouxe.*[8]

Entretanto, para os poetas e críticos de uma era posterior, parecia que a linguagem pura e original era a linguagem metafórica da poesia, e que o esforço de Bacon para tornar a linguagem descritivamente precisa foi um desenvolvimento posterior, secundário e derivado dela. Ainda assim, o que logra tudo isto senão confirmar e explicitar as suspeitas latentes de que a poesia está ficando defasada em relação ao progresso social, e serve apenas como um depósito de noções e crenças abandonadas?

Vamos retornar à crença tradicional de que o céu visível é a imagem apropriada do invisível, que o firmamento simboliza o mundo como originalmente criado, e agora é tudo o que resta daquele original. O impacto da nova ciência sobre os poetas foi, a princípio, confirmá-los nessa crença. Addison parafraseia o Salmo 19 em uma linguagem que reflete a confiança de que sua própria era está atualizando sua grandiosa visão.

Nas alturas, o vasto firmamento,
E o etéreo azul da abóboda celeste,
E os céus estrelados, um quadro luzente,
Proclamam seu grandioso Criador.[9]

No entanto, outras influências imaginativas já estavam em ação, erodindo esta aceitação do céu como símbolo da ordem divina. Para "proclamar" um criador pessoal são necessários seres inteligentes ou anjos guiando os planetas em seus cursos ordenados, tal como as cosmologias anteriores, de Platão a Dante, já haviam fornecido abundantemente. Agora, porém, o céu estrelado estava morto, e a lei da gravitação, por mais notável conquista intelectual que fosse, não poderia trazê-lo de volta à vida. As estrelas não foram feitas de quintessência imortal, mas das mesmas substâncias que a nossa própria Terra; não se movem em círculos perfeitos ao redor da Terra, mas seguem seus próprios cursos nas vastas profundezas do espaço vazio. Não é que o simbolismo estivesse se tornando falso - verdade e falsidade não se aplicam à mitologia de forma direta —, e, sim, que estava se tornando emocionalmente não convincente. O que aparentemente temos, nas alturas, é uma ordem essencialmente mecânica. Pode uma personalidade infinita ser

apropriadamente simbolizada por um mecanismo, por mais complexo e bem-operante que seja? Ao chegarmos ao Prólogo do *Fausto* de Goethe, a concepção de Deus como o malabarista infinitamente habilidoso dos planetas torna-se apenas um tema para paródia. Como equivalente inglês, podemos citar *A visão do Juízo Final* de Byron:

> *Os anjos cantavam desafinados,*
> *Roucos de tédio, sem labor algum,*
> *Exceto dar corda ao Sol e à Lua,*
> *Ou refrear um jovem astro ou dois...*[10]

Há muito mais envolvido aqui do que a vitalidade de uma ima- gem poética específica. Quando o céu estrelado começa a ser usado como símbolo da inteligência divina, começamos a nos perguntar se as imagens tradicionais do divino e do demoníaco não precisam ser revertidas. Se o símbolo da ordem divina é um mecanismo vazio e morto, talvez a imagem cosmológica idealizada seja apenas uma fachada para uma imagem política, uma racionalização da autoridade conservadora. Talvez o erótico e o rebelde sejam coisas potencialmente boas, indicações de uma liberdade humana maior e mais plena. E se a linguagem da poesia parece ser uma linguagem primitiva, será que essa linguagem não é a linguagem da própria liberdade humana, que agora está sendo sufocada pela autocracia da civilização e pelos parasitas racionalizadores dessa autocracia?

Essa maneira de ver as coisas, que ganhou força após as revoluções americana e francesa, foi aproveitada especialmente por William Blake, que, embora sem influência em sua própria época, enxergou mais profunda e claramente a situação mitológica de seu tempo do que qualquer outra

pessoa. Em seu grande poema *Europa* (1794), Blake resume a história da Europa desde o nascimento de Cristo até a Re-volução Francesa. No mundo romano, à época de Cristo, os deuses haviam finalmente se identificado quase que inteiramente com as estrelas. Os espíritos das esferas, chamados de "inteligências" em Platão e “anjos" na Idade Média, são, na verdade, de acordo com Blake, a classe ascendente exploradora, e sua "dança” é uma expres- são das vidas ociosas e sem preocupações que são sustentadas pela escravidão e pela miséria dos outros. No simbolismo da música das esferas, a trombeta mencionada por Paulo ao anunciar o Juízo Final seria o último som musical. No poema de Blake, a última trombeta é tocada por Isaac Newton, depois de várias tentativas malsucedidas de um anjo. Blake quer dizer que, após a época de Newton, não é mais possível cultuar o céu como uma imagem da divindade. Para que haja veneração, é necessário aquilo que, em nossa época, Martin Buber chamou de uma relação “eu-tu”, e a ciência, mais cedo ou mais tarde, converte tudo na natureza de "tu” em “isso”. É natural que povos primitivos cultuem o Sol, mas é difícil sentir veneração por uma gigantesca fornalha a cento e cinquenta milhões de quilômetros de distância, por mais impressionante que ela seja. E mesmo que o cristianismo tenha transformado a idolatria do culto às estrelas na iconologia da imagem estelar, o princípio permanece: não podemos continuar associando Deus a um mecanismo sub-humano. Newton nos ensinou muito sobre a frieza e o distanciamento dos objetos no céu. Portanto, depois de Newton, o reinado das autocracias baseadas em um símbolo de ordem imutável chega ao fim. A Revolução Francesa,

segundo Blake neste momento, indica um sentimento totalmente novo se espalhando pela humanidade.

Lembramos que John Donne, em *Ignatius His Conclave*, representou Copérnico se autodenominando um "segundo Criador", colocando a Terra no topo e o Sol na parte inferior da criação, invertendo a ordem tradicional. Assim, Copérnico emancipou o diabo, afirma Donne, porque a habitação do diabo está convencionalmente no centro da Terra. Donne está, portanto, ainda que inconscientemente, ansiando por um imaginário no qual o céu será associado a Satanás e não a Deus, e no qual uma figura demoníaca suprimida pode vir a ser a imagem da liberdade humana. Paulo já havia associado o demônio ao céu no Novo Testamento, chamando-o de "o príncipe das potestades do ar". A poesia do romantismo inglês, começando com Blake, desenvolveu bastante esse simbolismo. Blake era pintor e gravador, além de poeta, e seus poemas são ilustrados por ele mesmo. O frontispício de *Europa* mostra um velho nu com um compasso aberto (derivado da descrição da Sabedoria no livro dos Provérbios), estabelecendo limites tanto para a natureza quanto para a mente humana. Na mitologia de Blake, seu nome, Urizen, vem da mesma raiz de “horizonte”. A visão cristã tradicional é que o mundo foi criado pelo Verbo de Deus, começando com o comando: "Exista a luz”, e que esse Verbo se encarnou mais tarde como um jovem Deus, morto por uma sociedade reacionária. A figura de Blake, no entanto, é do tipo Zeus acumulador de nuvens, ou velho rabugento no céu, presente em todas as religiões autoritárias.

O mesmo tipo de figura aparece em Shelley como o Júpiter de *Pro- metheus Unbound* [Prometeu liberto]. Júpiter, mais uma

vez, é o velho símbolo da inteligência divina que, na realidade, é um símbolo de um sistema político que se apoia na crença em tal Deus para se sustentar. O efeito psicológico de contemplar um símbolo de ordem imutável como imagem da divindade é nos fazer sentir que tudo o que acontece é inevitável, e aceitar todo o mal e desastre como vontade de Deus. A poesia, que nos ajuda a criar, em vez de simplesmente contemplar o que existe, é, para Shelley, um poderoso agente que ajuda a libertar Prometeu da tirania de Júpiter na mente humana. Um poeta posterior, Thomas Hardy, nunca se cansa de nos mostrar como Deus se revela imbecil se o criamos à imagem da ordem estelar. Hardy tem um poema chamado *God's Education* [A educação de Deus], no qual Deus é representado como aprendendo com a miséria do homem, à maneira das pessoas da classe média que relutam em reconhecer que algumas pessoas não são apenas pobres, mas mais pobres do que deveriam ser. Ele tem outro poema chamado *By the Earth's Corpse* [Junto ao cadáver da Terra], onde Deus comenta, no final dos tempos, que gostaria de nunca ter começado esse negócio da criação, para o qual claramente tem tão pouco talento. Os romances de Hardy adotam a mesma visão: aqui está a heroína narcisista e um tanto estúpida de *O retorno do nativo*:

> Eustacia Vye era a matéria bruta de uma divindade. No Olimpo, teria se saído bem com um pouco de preparação. Possuía as paixões e os instintos que tornam uma deusa modelo, isto é, não exatamente aqueles que tornam uma mulher modelo. Se fosse possível que a Terra e a humanidade estivessem inteiramente sob seu domínio por um tempo, se ela manuseasse a roca, o fuso e a tesoura por sua própria vontade, poucos no mundo teriam notado a mudança de governo. Teria havido a mesma desigualdade de sorte, o

> mesmo acúmulo de favores aqui, o mesmo desprezo ali, a mesma generosidade diante da justiça, os mesmos dilemas perpétuos, a mesma alternância capciosa de carícias e golpes que suportamos agora.

Blake e Shelley pertencem ao período romântico, mas Hardy está do outro lado de Darwin, e foi Darwin quem completou a revolução de perspectiva iniciada por Copérnico. Copérnico iniciou o deslocamento do homem do centro espacial do universo e, no século XIX, seu lugar nesse universo parecia realmente pequeno. Todavia, por muito tempo ainda se presumia, embora vagamente, que o universo era finito no tempo: que deve ter havido uma criação e, portanto, em algum momento, uma conclusão para toda a operação. Assim, Dryden, escrevendo uma ode em homenagem a Santa Cecília, a padroeira da música, começa com a imagem habitual do mundo como criado a partir da "harmonia celestial" e termina com a imagem correspondente do fim dos tempos:

A trombeta soará nas alturas,
Os mortos viverão, os vivos morrerão,
E a música desafinará o céu.[11]

Esse trecho assustou bastante Samuel Johnson, que comentou que a imagem é "tão terrível por si só, que pouco deve à poesia; e eu gostaria que a antítese da desafinação musical tivesse encontrado outro lugar". Ao dizer que deve pouco à poesia, Johnson quer dizer que a conclusão de Dryden é, para ele, uma simples constatação factual sobre uma situação na qual todos nós certamente nos encontraremos. Outro resultado desse compromisso desconfortável foi o deísmo do século XVIII, que era

essencialmente a doutrina segundo a qual precisamos de um Deus criador, mas não de um Deus mantenedor: a ordem natural funciona automaticamente, embora a perfeição desse automatismo ateste sua origem divina. O deísmo teve grande influência na América após 1776, pois parecia fornecer uma fórmula para unir a maioria dos grupos religiosos em torno do argumento de que, se o mundo existe, alguém deve tê-lo criado.

A força dos movimentos milenaristas e apocalípticos no mesmo país parece indicar algo bastante estimulante na noção de um fim do mundo que se aproxima, apesar da atitude de Samuel Johnson. Começo e fim são noções humanas, finitas e compreensíveis, e quando as estrelas no céu se tornam cada vez mais a imagem de algo demoníaco e alheio, a sensação de um começo e um fim se torna proporcionalmente mais atraente. Digo isso porque me parece que, nos vários símbolos apoca- lípticos de nosso tempo, na guerra de aniquilação, na bomba atômica, no aumento da população e na diminuição dos recursos naturais, há algo que apela para a autoindulgência, bem como para a preocupação genuína, e um niilismo latente que pode ser mais perigoso do que os próprios problemas.

A doutrina da evolução tornou o tempo tão vasto e assustador quanto o espaço: o passado, depois de Darwin, não era mais emocio- nalmente reconfortante do que os céus haviam se tornado. Depois que o céu estrelado se tornou uma imagem do mecanismo, ficamos com o organismo como o mais alto desenvolvimento da existência que conhecemos. Mas o comportamento dos organismos na natureza exibe um processo de competição acirrada muito semelhante ao dos

piores aspectos da comunidade humana. Por outro lado, ao mostrar um processo criativo se formando dentro da natureza, a evolução tornou desnecessário assumir um Criador pessoal fora dela: isso tornou a natureza não apenas estranha, mas autônoma, um processo autorregulador que não precisa de Deus para iniciá-lo ou do homem para melhorá-lo.

Que conclusões devemos tirar do longo processo histórico que estamos traçando desde a hipótese de Copérnico? Em primeiro lugar, o homem vive em dois mundos, o mundo tradicionalmente chamado da natureza e o mundo da arte. Vivemos em um mundo real, nosso ambiente físico no tempo e no espaço, e esse é o mundo estudado principalmente pelas ciências naturais ou físicas. Ao mesmo tempo, persistimos na tentativa de criar uma cultura e uma civilização pró- prias. Isso representa o mundo em que queremos viver, bem como o mundo que estamos criando a partir de nosso ambiente. É a ele que pertencem nossos valores, desejos, esperanças e ideais, e esse mundo é sempre geocêntrico, sempre antropocêntrico, sempre centrado no homem e nas preocupações do homem.

É óbvio que a base do mundo em que queremos viver é mitológica. Ou seja, o mundo que construímos é feito de acordo com o modelo de uma visão social comum produzida pela imaginação. A poesia, que está no centro de toda a mitologia, tem como função fornecer modelos verbais imaginativos para a civilização humana e ver a realidade em termos de desejos e emoções humanas. Na ciência que estuda a na- tureza há, é claro, um lugar essencial para os poderes imaginativos e criativos, mas ainda assim o objetivo final da

ciência é a verificação, a coincidência com uma realidade externa. Da mesma forma, na mitologia que expressa a visão humana, há um lugar essencial para a realidade: não acreditamos no poeta enquanto tal, mas o aplaudimos por ter produzido algo credível. No entanto, o fim da mitologia é o concebível, não o real, ou, como disse Aristóteles, o impossível tornado provável.

Precisamos separar esses dois mundos em nossas mentes, de forma rigorosa e completa, antes de podermos nos debruçar sobre a próxima questão, a de como uni-los novamente. É claro que tudo o que fazemos é, em um aspecto, uma tentativa de uni-los, mas se não os distinguirmos primeiro, não saberemos o que estamos tentando unir. De um lado está o mundo da visão, o mundo que nos é apresentado pela poesia e pelo mito, que tem essência, mas não existência: é real, mas não está lá. Do outro lado está o mundo que está lá, apresentado a nós nas construções da ciência. Este mundo tem existência, mas é, tanto quanto podemos ver, um mundo sub-humano, submoral, subin- teligente, sem nada que responda diretamente aos desejos ou ideais humanos. No meio está o mundo que criamos, ou tentamos realizar, a partir da mera realidade interna de um e da mera realidade externa do outro. Queremos uma comunidade humana que se conforme às nossas esperanças, aos nossos ideais e ao nosso senso do que poderia ser; precisamos de um conhecimento do nosso ambiente que lhe dê bases e evite que seja um castelo no ar.

Parece claro que a área de intersecção deve ser algo como uma área de crença. Mas a crença, nesse sentido, precisa ser caracteri- zada com bastante precisão. Uma crença genuína é

um axioma de comportamento: seja o que for que acreditemos que cremos, nosso comportamento revela aquilo em que realmente cremos, e uma crença que não pode se tornar um axioma de comportamento é um peso inútil na mente. Assim, a crença genuína é a fonte de tudo o que é positivo ou criativo na vida de uma pessoa. Ela pode se basear nos truísmos mais simples: preferir a vida à morte, a liberdade à escravidão, a felicidade à miséria, a gentileza à brutalidade, a verdade à falsidade, a limpeza à sujeira. Mas é uma crença genuína se ela possibilita um comportamento criativo. Se acredito em algo, então devo ordenar minha vida com base em suas consequências práticas, e, se não puder fazer isso, devo descartar a crença ou reconhecer que ela está me descartando. A concordância com fatos verificados não é crença nesse sentido: sei que a Terra gira em torno do Sol, mas seria insuportavelmente pretensioso dizer que isso faz parte da minha fé. Tradicionalmente, a crença está ligada à religião e, muitas vezes, é concebida como uma confiança acrítica e inquestionável em algo não comprovado ou improvável. Contudo, é difícil compreender como a crença nesse sentido pode ser uma virtude. Tampouco parece ser a ênfase original na religião. Sempre que se fala de fé com aprovação no Novo Testamento, por exemplo, ela parece ter algo a ver com a concentração da imaginação ou da força de vontade de alguém. É definida na Epístola aos Hebreus[12] como a hypóstasis [ὑπόστασις], a realidade substancial daquilo que se espera; o elenchos [ἔλεγχος], a prova ou evidência de coisas que não se veem. A crença, assim definida, parece ser praticamente a mesma coisa que a criatividade, o poder de trazer à existência algo que não

estava lá antes, mas que, uma vez lá, nos aproxima um pouco mais de nossa visão modelo.

Na época de Copérnico, a força unificadora era indiscutivelmente a religião, e ainda havia muito prestígio ligado ao grande sonho medieval de unir os dois mundos, fazendo dos axiomas da fé, dados pela religião revelada, as principais premissas a partir das quais se deduziria uma filosofia e uma ciência confiáveis. Esse sonho ainda está conosco e revive a cada geração, mas as coisas desmoronam: esse centro, ao que parece, não se sustenta. Atualmente, de qualquer forma, parece que a religião tem suas raízes apenas no modelo ou no mundo mitológico. Essa é a razão da curiosa e persistente relação entre a linguagem da poesia e a linguagem da religião. Ambas são desenvolvimentos da mitologia, construções verbais feitas a partir de mitos e metáforas. Enquanto se presumiu que Deus tinha um lugar funcional no pensamento científico, como o Criador da ordem da natureza, esse fato foi ocultado. Mas parece claro agora que para nós, em nossa geração, a concepção de Deus como Criador foi projetada a partir do fato de que o homem faz as coisas. A revolução que começou com Copérnico terminou claramente na abolição do conceito "Deus" do mundo do tempo e do espaço, na medida em que a ciência lida com este mundo.

Ao mesmo tempo que o movimento romântico havia iniciado a separação final entre mitologia e ciência, a revolução industrial estava tornando a tecnologia um fator central na sociedade. Tanto o marxismo quanto a teoria do progresso nas democracias consideraram a produção industrial como a força central unificadora da sociedade e o

poder realizador da civilização. Sua concepção de tecnologia era praticamente a mesma: diferiam apenas quanto ao fato de uma economia capitalista ou socialista controlá-la. A grande vantagem de ter a tecnologia nesse papel era que ela parecia se desenvolver automaticamente, com o mínimo de referência à incômoda ques- tão mitológica: será isso realmente o que o homem mais deseja e necessita? Os poetas marxistas foram instados a celebrar as glórias da tecnologia sob o socialismo, tal como os seus antepassados ce- lebraram deuses e heróis. Um magnífico poema húngaro de Ferenc Juhász,[13] *The Boy Changed into a Stag Cries Out at the Gate of Secrets* [O menino transformado em cervo grita no portão dos segredos], traduzido pelo poeta canadense Kenneth McRobbie com Ilona Duczynska, descreve assim a apoteose de seu herói transformado:

Lá estava ele sobre os penhascos renovados do tempo,
De pé no cume cingido do sublime universo,
Lá se encontrava o rapaz no portal dos segredos,
Seus chifres pontiagudos jogavam com as estrelas.
Mãe, minha mãe, não posso voltar atrás:
Ouro puro fervilha em minhas cem feridas...
Cada ponta de meus chifres é um pilone de base dupla,
Cada ramo de minha galhada, um cabo de alta tensão,
Meus olhos são portos para navios mercantes oceânicos,
Minhas veias são cabos de alcatrão,
Estes dentes são pontes de ferro,
E em meu coração o ímpeto dos mares infestados de monstros,
Cada vértebra é uma metrópole pululante,
Meu baço é uma barcaça a fumegar,
Cada uma de minhas células é uma fábrica,
Meus átomos são sistemas solares,
Sol e Lua pendem em meus testículos,
A Via Láctea é minha medula óssea,
Cada ponto do espaço é uma parte do meu corpo,
Meu impulso cerebral está lá fora, nas volutas das galáxias.[14]

Parece haver algumas ironias ocultas mesmo aqui e, de qualquer forma, os poetas, pelo menos nas democracias, não reagiram aos postes e fábricas com muito entusiasmo. A maioria deles parece concordar com os humanistas que foram repreendidos por Sir Charles Snow, em sua famosa palestra sobre as “duas culturas”, por serem o que ele chamou de "luditas”, reacionários destruidores de máquinas, que para Snow eram um grande contraste com os cientistas que “têm o futuro em seus ossos". É instrutivo voltar a William Morris, porque foi um dos poucos poetas ingleses que era socialista, até mesmo um pouco marxista, embora um tanto heterodoxo. Descobrimos que Morris prefere explicitamente a Londres medieval à moderna:

Esqueça os seis condados fumegantes,
Esqueça o pistão e o ronco do vapor,
Esqueça a expansão da horrenda cidade;
Pense na mula de carga no campo,
E sonhe com a Londres, pequena e limpa,
O Tâmisa margeado por verdes jardins...[15]

Esta deveria ser a Londres de Chaucer, embora o próprio Chaucer ficaria surpreso se ouvisse Londres sendo descrita como "limpa”, mas não é a referência ao passado que importa. Sem dúvida, ainda há pessoas que rejeitariam esse tipo de escrita com impaciência, como uma fantasia escapista, mas é bem possível que, na era da poluição e da crise de energia, possamos sentir que os poetas também têm um pouco do futuro em seus ossos. De qualquer forma, a verdadeira razão para a atitude "ludita" de tantos poetas em relação à tecnologia é de certo interesse.

Tecnicamente, uma máquina é uma extensão da vida orgânica: um telescópio é uma extensão do olho; um automóvel, dos pés; um computador, do aspecto calculista do cérebro. Um carro pode correr mais rápido do que um corpo humano e um computador pode calcular mais rápido do que uma mente humana, mas a máquina deixada por conta própria não tem vontade de fazer essas coisas, apesar de todas as histórias de terror da ficção científica sobre computadores malignos e robôs insurgentes. No entanto, há uma tendência sinistra na mente humana de se projetar em seus mecanismos. O demoníaco é, assim como o divino, algo interno à mente humana, não externo. Porém, é peculiar ao demoníaco construir para si uma prisão externa, para ter o prazer de rastejar para dentro dela. A civilização produzida pelo automóvel, com sua rede de rodovias, os desertos devastados de seus estacionamentos, o plano geométrico das cidades e os sacrifícios humanos que lhe são oferecidos em todos os feriados, claramente levanta a questão de quem está escravizando quem. Novamente, todo sistema ou estrutura social, como essas palavras implicam, é essencialmente um mecanismo para prover uma comunidade humana, mas o impulso de transformar uma estrutura social em uma prisão divinamente sancionada tem permeado a história de forma consistente, desde o Egito dos faraós até a Rússia de Stálin. Lembramos que a grande invenção tecnológica do homem primitivo foi a roda, e que a roda prontamente se tornou na mitologia um sím- bolo de compulsão externa, um emblema do destino ou da fortuna.

Portanto, quando Blake, Morris ou D. H. Lawrence atacam ou repudiam nossa cultura tecnológica, eles estão realmente

dizendo que, se o homem é preguiçoso demais para moldar seu mundo de acordo com suas crenças reais e tenta abdicar de suas responsabilidades confiando em algum tipo de progresso automatizado, ele [o homem] está, na verdade, liberando os impulsos mais sinistros e perversos em si mesmo, e o fim disso é, logicamente, a destruição total possibilitada pela física moderna ou, muito pior, a tirania interminável possibilitada pelas comunicações modernas. Daí a preocupação de tantos escritores com os temas de cientistas loucos e paródias de utopias como 1984. Pensamos especialmente em *Frankenstein*, de Mary Shelley, cujo monstro é popularmente considerado um símbolo da escravidão do homem aos mecanismos que ele criou. Na verdade, o monstro é retra- tado com uma boa dose de simpatia: as muitas referências ao *Paraíso perdido* de Milton em sua estória deixam claro que seu verdadeiro tema é a responsabilidade que o homem assume quando reconhece a extensão de seus próprios poderes criativos. Se o que o homem cria é monstruoso, apenas vê-lo com horror não é suficiente. A moral de tais fábulas é que o homem nunca pode evitar o desafio de examinar suas próprias crenças, seus desejos e suas visões da sociedade a cada passo de uma nova descoberta. O futuro que é tecnicamente possível não é necessariamente o futuro que a sociedade deseja ou pode aceitar. Ser fatalista em relação a isso, presumir que tudo o que pode acontecer deve acontecer, é a maneira de transformar um "choque futuro"[16] em um estado de coma.

A questão central de nosso tempo, a quinhentos anos de distância de Copérnico, é frequentemente descrita como uma crise de crença. Não tenho nenhuma objeção a essa maneira

de colocar a questão, mas tenho uma sugestão um tanto cética a fazer a respeito. Assim como temos um princípio de economia de meios nas artes e de economia de hipóteses nas ciências, também precisamos de um princípio de economia de crenças. Não é fácil adotar uma crença real ou um axioma de comportamento, e a perda de influência das religiões tradicionais hoje em dia me parece estar ligada a um sentimento generalizado de que muitos "crentes" são pessoas bastante frívolas. Tenho um amigo que lecionou por um ano em uma faculdade na Índia e foi informado por um aluno genuinamente preocupado que, por comer carne bo- vina, o melhor que ele poderia esperar em sua próxima encarnação era renascer como um cachorro. Agora, é claro, não se pode provar que não renascerá como um cão na próxima encarnação, ou mesmo que terá ou não outra encarnação. Mas, ainda assim, sua atitude manifestava um impaciente "para o Inferno com todas essas coisas". O que é significativo é que essa é a única atitude pela qual se pode ter o mínimo de respeito.

É relativamente fácil percebermos isso quando as crenças são desconhecidas, mas o princípio geral é inescapável: quanto menos acreditamos em algo que é aceito acriticamente e sem comprovação, melhor. Tradicionalmente, o pecado é combatido pela fé, mas quando vemos o cristão de Bunyan, em *O peregrino*, cambaleando em direção ao Portão da Boa Vontade sob o peso de seus pecados, não podemos deixar de nos perguntar se o peso de suas crenças não era ainda mais pesado e talvez pior para ele. Os gemidos de autocomiseração exalados por muitos escritores do século XIX e posteriores sobre a tragédia de sua perda de

fé nunca escondem completamente uma alegria subja- cente. Em nossa época, estamos prestes a nos depararmos com novos desenvolvimentos científicos, em campos como a genética, que afetarão profundamente a vida humana e que terão de ser enfrentados com uma crença genuína no que podemos aceitar ou rejeitar para nossa própria vida social. Tentar enfrentar problemas como a reprodução clonal com um amontoado de superstições vestigiais e pseudocrenças polêmicas inspiradas por um superego excessivamente ativo, por ressentimentos (por exemplo: "Acho que isso deve ser verdade porque meus pais ou meus filhos negam") ou por conveniência é como tentar confiar no apêndice vermiforme para digerir nossa comida.

Minha oposição entre a mitologia e as ciências físicas irá, obvia- mente, lembrá-lo de que desenvolvemos a capacidade de estudar nossas próprias instituições civilizadas com o mesmo espírito imparcial e objetivo com que estudamos a natureza. Esse desenvolvimento nos proporcionou as ciências sociais, que são obviamente um elemento poderoso no processo de realização do tipo de sociedade que desejamos. Parece-me que as ciências sociais ainda estão seriamente prejudicadas por não perceberem que também são humanidades aplicadas. No entanto, a importância de trazer o espírito científico para o estudo do próprio homem é inegável. O que representam é o poder da crítica na sociedade. Muitas vezes, falamos com naturalidade sobre a necessidade de questionar e desafiar nossas crenças: é o tipo de coisa que dizemos para evitar qualquer pensamento ou ação real. Evidentemente, a crítica de uma crença genuína

não é uma atividade negativa, mas equivale à recriação e renovação dessa crença.

Isso me leva de volta à epígrafe de Wallace Stevens com a qual iniciei este artigo:

> *Dizer que a carruagem solar é lixo*
> *Não é uma variação, mas um fim.*
> *Mas falar do mundo inteiro como metáfora*
> *É ater-se ainda ao conteúdo da mente*
> *E o desejo de crer numa metáfora.*

Stevens também está opondo a mitologia à ciência e está nos dizendo que não podemos viver totalmente dentro de nenhuma das duas construções. A perspectiva científica da realidade é aquela que destrói a mitologia em seu próprio campo. Na ciência, nunca poderá haver deuses do Sol ou carruagens solares: são, cientificamente, lixo. Isso não significa que não tenham lugar na mitologia, embora seja verdade que, à medida que a ciência amplia nosso conhecimento sobre o Sol, os poetas se cansam das carruagens solares como metáforas que não são mais eficazes, de modo que elas acabam se tornando lixo na poesia também. Porém, não podemos viver em um mundo onde não há mitologia, onde tudo o que a imaginação produz é lixo. E, no entanto, não há escapatória no correr para o outro extremo e se retirar para um mundo autônomo da imaginação. Esse mundo, segundo a metáfora de Stevens, não seria imaginativo, mas imaginário, um espelho narcisista de nossas próprias mentes, uma conquista fácil do irreal.

Desde que Copérnico iniciou o deslocamento do homem no espaço, temos descoberto progressivamente que o ambiente físico parece ser uma ordem de existência sem

valor humano, incluindo o valor humano supremo da finitude. Por isso, é fácil para os poetas chamá-lo de estranho ou absurdo, um mundo que, por mais que tenhamos tropeçado nele, não é nosso, exceto pela pequena parte que tornamos nossa por enquanto. Talvez seja melhor pensar nele como algo diferente, algo que não é nosso e que, contudo, nos amplia e expande. Uma das principais funções da ciência é nos lembrar do quanto ainda não sabemos, para nos apresentar um universo de escopo infinito e possibilidades infinitas de novas descobertas. A mitologia não se expande e progride da mesma forma que a ciência, mas conti- nua se transformando constantemente, como se houvesse um poder de renovação dentro dela tão infinito quanto as galáxias. Se a Royal Society of Canada sobreviver até 2073, a humanidade poderá, até lá, ter compreendido com maior clareza que pode haver uma alteridade do espírito, assim como da natureza, e que uma pequena parte dela também pode se tornar nós mesmos.

---

1 "To say the solar chariot is junk / Is not a variation but an end. / Yet to speak of the whole world as metaphor / Is still to stick to the contents of the mind / And the desire to believe in a metaphor" (tradução livre) — NT. ↩

2 "Nós outros, moradores da região que vai do Fásis às colunas de Héracles, ocupamos uma porção insignificante de terra, em torno do mar, à feição de formigas e rãs à beira de um charco" (Platão, *Fédon*, 109b) — NT. ↩

3 "Earth's but a point to the world, and a man / Is but a point to the earth's compared centre; / Shall then the point of a point be so vain / As to triumph in a silly point's adventure?" (tradução livre) — NT. ↩

4 John Milton, *Paraíso perdido*. São Paulo: Editora 34, 2021, 3ª ed., 1. 1, p. 57, versos 287–291: "The broad circumference / Hung on his shoulders like the moon, whose orb / Through optic glass the / Tuscan artist views / At evening, from the top of

Fesole, / Or in Valdarno, to descry new lands, / Rivers, or mountains, in her spotty globe” (tradução de Daniel Jonas) — NT. ↩

5 "As first a various unform'd hint we find / Rise in some god-like poet's fertile mind, / Till al the parts and words their places take, / And with just marches verse and music make; / Such was God's poem, this world's new essay; / So wild and rude in its first draft it lay; / Th' ungovern'd parts no correspondence knew, / An artless war from thwarting motions grew, / Till they to number and fix'd rules were brought / By the eternal mind's poetic thought. / Water and air he for the tenor chose, / Earth made the bass, the treble flame arose, / To th' active moon a quick brisk stroke he gave / To Saturn's string a touch more soft and grave. / The motions straight, and round, and swift, and slow, / And short, and long, were mix'd and woven so, / Did in such artful figures smoothly fall, / As made this decent measur'd dance of al. / And this is music; sounds that charm our ears, Are but one dressing that rich science wears. Though no man hear't, though no man it rehearse, / Yet will there still be music in my verse. / In this great world so much of it we see; / The lesser, man, is all o'er harmony. / Storehouse of al proportions! Single choir! / Which first God's breath did tunefully inspire! / From hence blest music's heavenly charms arise, From sympathy which them and man allies... / Thus the strange cure on our spilt blood applied, / Sympathy to the distant wound does guide. / Thus when two brethren strings are set alike, / To move them both, but one of them we strike, / Thus David's lyre did Saul's wild rage control, / And tun'd the harsh disorders of his soul” (tradução livre) — NT. ↩

6 L'Art poetique, 111, pp. 199–200. ↩

7 "De la foi d'un Chrétien les mystéres terribles / D'ornemens égayés ne sont point susceptibles" (tradução livre) — NT. ↩

8 "From words, which are but pictures of the thought... / To things, the mind's right object, he it brought" (tradução livre) — NT. ↩

9 "The spacious firmament on high, / And all the blue ethereal sky, / And spangled heavens, ashining frame, / Their great Original proclaim” (tradução livre). O trecho citado foi extraído do hino The Spacious Firmament, adaptado do Salmo 19 por Joseph Addison (1672–1719) e musicado por Joseph Haydn para seu oratório A Criação [Die Schöpfung] em 1798 — NT. ↩

10 "The angels al were singing out of tune, / And hoarse with having little else to do, / Excepting to wind up the sun and moon, / Or curb a runaway young star or two..." (tradução livre) — NT. ↩

11 "The trumpet shall be heard on high, / The dead shall live, the living die, / And music shall untune the sky” (tradução livre) — NT. ↩

12 “ἔστιν δὲ πίστις ἐλπιζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων” [A fé é o fundamento das coisas que se esperam, e a prova das realidades que não se veem] (Hb 11, 1) — NT. ↩

13 Citado de *The Plough and the Pen, Writings from Hungria 1930–1956*, editado por Ilona Duczynska e Karl Polanyi (1963). ↩

14 "There he stood on the renewing crags of time, / stood on the ringed summit of the sublime / universe, there stood the lad at the gate of secrets, / his antler prongs were playing with the stars... / Mother, my mother, I cannot go back: / pure gold seethes in my hundred wounds... / each prong of my antlers is a dual-based pylon / each branch of my antlers a high-tension wire, / my eyes are ports for ocean-going merchantmen, my veins are tarry cables, these / teeth are iron bridges, and in my heart the surge of monster-infested seas, / each vertebra is a teeming metropolis, for a spleen I have asmoke-puffing barge / each of my cells is a factory, my atoms are solar systems sun and moon swing in my testicles, the Milky Way is my bone marrow, / each point of space is one part of my body / my brain impulse is out in the curling galaxies" (tradução livre) — NT. ↩

15 "Forget six counties overhung with smoke, / Forget the snorting steam and piston stroke, / Forget the spreading of the hideous town; / Think rather of the pack-horse on the down, / And dream of London, small, and white, and clean, / The clear Thames bordered by its gardens green...” (tradução livre) — NT. ↩

16 O autor faz uma alusão ao conceito de "choque do futuro" presente no livro *Future Shock* (1970) do sociólogo americano Alvin Toffler. O conceito descreve um estado psicológico que acomete indivíduos e sociedades inteiras, caracterizado por desorientação e ansiedade devido à rápida mudança social e tecnológica — NT. ↩

PARTE II

O universo mitológico

CAPÍTULO 5

Olhos expansíveis

I

Este artigo surgiu de uma profunda relutância em fazer o tipo de comentário que fui convidado a fazer sobre o artigo de Angus Fletcher em uma edição anterior. Achei que um escritor como o Sr. Fletcher, que claramente me entende e, mais importante, entende a si mesmo, deveria ter a última palavra sobre os dois assuntos. Além disso, tenho uma aversão arraigada ao gênero position paper.[1] Em todas as artes, aderir a uma escola e emitir manifestos de grupo e declarações de objetivos comuns é um sinal de juventude e, até certo ponto, de imaturidade; à medida que um pintor, escritor ou outra pessoa criativa envelhece e adquire mais autoridade, tende a se afastar de todas essas organizações e a se tornar simplesmente ele mesmo. Outros no mesmo campo se tornam amigos ou colegas, em vez de aliados. Não vejo razão para que essa não seja a tendência normal também na crítica e nos estudos. Há cerca de vinte anos, perguntaram-me, no saguão de um hotel durante uma conferência da Modern Language Association of America: "Qual é a sua posição em relação a Kenneth Burke?". Esqueci o que murmurei, mas minha resposta real foi, em primeiro lugar, que eu não tinha a menor ideia e, em segundo lugar, que

qualquer pessoa que pudesse realmente responder a essa pergunta teria de ser uma terceira pessoa, nem Burke nem Frye.

A sensação de ser uma espécie de lobo solitário sempre foi, de qualquer forma, excepcionalmente verdadeira para mim, com meu temperamento introvertido, hábitos indolentes e nacionalidade ca- nadense. Quando publiquei um estudo sobre Blake em 1947, não sabia nada sobre qualquer escola de "crítica de mitos", à qual mais tarde disseram que eu pertencia: simplesmente sabia que tinha de aprender alguma coisa sobre mitologia para compreender Blake. Quando publiquei Anatomia da crítica, dez anos mais tarde, nunca tinha ouvido a palavra “estruturalismo”: sabia apenas que a estrutura era uma preocupação central da crítica e que os “novos críticos” daquela época estavam errados ao subestimá-la. Tive alguma influência, eu sei, mas não quero nem confio em discípulos, pelo menos da maneira como esse termo é geralmente entendido. Eu ficaria horrorizado em saber de alguém se propondo fazer seu próprio trabalho girar em torno do meu, a menos que eu tivesse certeza de que isso significasse uma verdadeira liberdade para ele. E se não tenho discípulos, não tenho escola. Acho que encontrei uma trilha, e tudo o que posso fazer é continuar farejando por ela até que o olfato ou o nariz me falhem.

Muitas vezes fui incentivado a produzir uma revisão de Anatomia da crítica, mas esse não me parece ser um livro passível de revisão. Aparentemente, não está de modo algum desatualizado, mas ainda é um livro do seu próprio período, meados dos anos 50. Tentar vestir uma produção de meia-

idade com o jeans unissex dos anos 70 seria uma indignidade e não uma renovação da juventude. Meu trabalho desde então assumiu a forma do que o Professor Jerome Bruner chamaria de "currículo em espiral", circundando as mesmas questões, embora tentando mantê-las abertas. Isso pode ser apenas uma racionalização por não ter alterado um centímetro em dezoito anos, mas as críticas adversas mais sérias a mim ainda me parecem baseadas em pressupostos muito distantes dos meus para que uma revisão as satisfaça. Tampouco, é claro, uma revisão deteria a enxur- rada de absurdos e insultos dirigidos a mim, mesmo porque a maior parte deles vem de pessoas que sabem muito bem de quais absurdos se trata, embora estejam com as mentes ocupadas com questões mais elevadas. Emerson, como sabemos, desaprovava aquilo que chamava de "constância tola", mas sempre há uma forma de constância que não é tola: a continuidade. Com algumas pessoas, a continuidade assume uma direção revolucionária e metamórfica: um filósofo pode repudiar tudo o que escreveu até certo momento e começar do zero. Mesmo assim, duvido que ele possa começar do zero até descobrir o verdadeiro ponto de contato com seu trabalho anterior. Comigo, a continuidade tomou uma direção mais gradual, não porque eu insista que tudo o que eu dissera anteriormente, em Anatomia da crítica ou em qualquer outro lugar, esteja “certo”, mas porque os princípios que já formulei ainda funcionam como pressupostos heurísticos, e são os únicos à minha disposição.

Em *Anatomia* da crítica fiz duas sugestões polêmicas. Uma delas era que a crítica literária me parecia ser uma disciplina potencialmente científica; a outra, que a ênfase em juízos de

valor estava equivocada, e a tentativa de transformar a crítica em um assunto axiológico era fútil e perversa. Não mudei de ideia em nenhum dos pontos, mas a quantidade de reações que provocaram os deixou superexpostos e desproporcionais, especialmente o segundo. Talvez fosse melhor, em vez de reafirmar argumentos para leitores que ainda acreditam ter me flagrado em contradição sempre que digo que Shakespeare é um grande escritor, tentar localizar o que parece ser a base real de tais reações.

A crítica literária em sua forma atual surgiu no século XIX, à sombra da filologia. A filologia tinha muitos porta-vozes que estavam na linha direta do humanismo renascentista, mas muitas vezes era interpretada de uma maneira muito mais superficial. Ainda assim, em uma forma modificada e ampliada, o programa filológico se tornou o método padrão de treinamento de pós-graduação nos departamentos de humanidades das universidades modernas. O estudioso de literatura aprende a operar, na pós-graduação, uma maquinaria de pesquisa que o capacita, pelo resto de sua vida, a organizar e transmitir informações sobre literatura e aumentar nosso estoque de conhecimento sobre ela. Não consigo imaginar como se definiria ciências sociais de maneira a excluir esse tipo de atividade: afinal, ela foi criada por analogia com a ciência, embora, penso eu, seja uma analogia mais simplista do que a que tentei propor. Sempre que um aluno de pós-graduação é incentivado a fazer algo "que nunca foi feito antes", o que na prática significa encontrar um novo ângulo ou truque para algo feito centenas de vezes, presume-se alguma conexão com a divisão de trabalho em uma atividade científica. Os humanistas, é claro,

supostamente deveriam escrever muito melhor do que os cientistas sociais, e alguns deles o fazem. O verdadeiro problema e essa sempre foi a outra metade da minha argumentação é que os cientistas sociais ainda não entendem que seus assuntos, além de serem ciências, também são humanidades aplicadas. Os mitos e metáforas da literatura os moldam de certo modo, assim como a matemática molda as ciências físicas. Ou, mais precisamente, os mitos e metáforas da literatura moldam o que nelas é especificamente verbal, distinto do que é quantificável, mensurável ou dependente de experimentos repetíveis.

O humanista, ao mesmo tempo que aprende tais técnicas de erudi- ção, é assombrado por dois outros sentimentos. Um é que esse tipo de atividade não representa seu verdadeiro comprometimento: se apega à ideia de valor, em parte porque sabe que sua erudição não manifesta o que sente ser o valor existencial do estudo da literatura para ele. O outro é que é perturbado e atormentado pela simbologia sexista desanimadora que cerca as humanidades, a qual se encontra em todos os lugares, até mesmo na própria universidade, desde as turmas de calouros até o gabinete do reitor. Essa simbologia, ou como quer que se chame, diz que as ciências, especialmente as ciências físicas, são robustas, agressivas, estão no mundo fazendo coisas, e, portanto, simbolicamente masculinas, enquanto as literaturas são narcisistas, intuitivas, fantasiosas, permanecendo em casa e tornando o lar mais bonito, mas sem fazer nada realmente sério, e são, portanto, simbolicamente femininas. São, no entanto, mulheres da classe ociosa e precisam ser atendidas por uma casta de criadas que as preparam para a aparição pública, e

que são os professores e críticos de literatura nas escolas e universidades.

Essas superstições têm uma longa história ligada à ansiedade social. Movimentos religiosos e políticos quase invariavelmente pressupõem que a verdadeira função da literatura seja, ou deva ser, persuadir as emoções ou a imaginação para concordar com a verdade de suas doutrinas, da mesma forma que se supõe tradicionalmente que uma esposa use sua “intuição feminina" para concordar com o marido. Isso ainda é verdade, por exemplo, no marxismo, em que a ansiedade é racionalizada por argumentos sobre a impossibilidade de permanecer alheio à dialética do "a favor ou contra” da revolução. O humanista, mesmo quando percebe que tais ansiedades possuem apenas uma relação externa e inorgânica com seu objeto de estudo, ainda tende a se impressionar com o ar de relevância para o mundo real que parecem exibir.

Voltemos ao estudante de pós-graduação, aprendendo a operar a maquinaria da erudição literária. Se tiver uma vocação genuína, dissemos, sentirá que o seu verdadeiro compromisso é algo diferente, por mais importante que seja em si mesmo. Seu compromisso maior geralmente é revelado por sua escolha de período histórico ou por sua afeição especial por um ou dois escritores. No estudo da literatura, o elemento de autoridade pessoal, a entrega da própria imaginação à de algum mestre, não pode ser eliminado, e a relação de mestre e discípulo sempre permanece em seu centro, embora o mestre seja mais comumente um escritor do passado do que um professor de fato. O que faz com que o estudante sério seja realmente fisgado pelo estudo da

literatura é provavelmente o sentimento de um elemento comum no estilo de vida com algum autor cujo interesse não se esgota com o trabalho acadêmico que faz a seu respeito (o estudante pode, claro, trabalhar em algo bem diferente). Fui fisgado por Blake dessa maneira bem cedo, em parte porque fui criado na mesma subcultura evangélica a partir da qual Blake se desenvolveu, e porque ele dava um sentido imaginativo àquela subcultura que eu nunca sonhei ser possível. Outras pessoas encontrariam, e encontraram, pontos de contato muito diferentes com Blake: esse foi o meu.

Da mesma forma, uma estudiosa acadêmica mulher pode se in- teressar por uma escritora mulher por causa de um ponto de contato nas problemáticas especificamente femininas das relações sociais. Ou um estudioso homossexual pode encontrar seu ponto de contato na sensibilidade particular que um escritor homossexual costuma ter. Um estudioso negro pode encontrá-lo na obra de um escritor negro, e assim por diante. Evidentemente, é uma barbaridade dizer que escritoras mulheres só podem ser totalmente compreendidas por estudiosas mulheres, escritores negros por estudiosos negros, escrito- res católicos por estudiosos católicos. Isso fragmenta a comunidade da imaginação verbal em “panelinhas" ou grupos exclusivos. O que sugeri é simplesmente um ponto de partida normal: à medida que um estudioso ganha maturidade e experiência, ele pode se ramificar para onde quiser, a qualquer momento. Pode haver apenas uma influência desse tipo em um estudioso ou uma série delas; um estudioso pode permanecer sob essa influência por toda a vida ou pode rapidamente dispensar todas elas. O princípio acima também poderia

funcionar ao contrário: um estudioso judeu poderia se interessar por um escritor que demonstrasse tendências antissemitas, e por motivos sérios. Seja qual for o seu funcionamento, a crítica literária é sempre, em certo sentido, uma forma de autobiografia, implicitamente dedicada a um guru ou mentor espiritual, mesmo que esse guru seja o autor anôni- mo que escreveu as grandes baladas, um composto cultural como a literatura "augusta"[2] ou "romântica", ou uma série de escritores que formam uma "tradição" psicológica.

Tudo isso indica a origem do aspecto engajado ou comprometido da erudição literária. A dependência pessoal do estudioso em relação ao poeta não significa que a erudição seja uma atividade secundária ou parasitária: é apenas um caso especial da forma como a tradição literária sempre funciona. O poeta, por sua vez, se tornou poeta exa- tamente da mesma maneira. Na verdade, o processo de aprendizado e influência pessoal pode ser visto com muito mais clareza dentro da própria literatura. Porém, como minhas ilustrações já deixaram claro, a concepção de "personalidade" no estudo da literatura, ou sua prática posterior, move seu centro de gravidade rapidamente do ordinário para a personalidade poética, do homem real para o corpo da obra que ele escreveu, ou do que foi escrito em sua época.

É difícil falar sobre isso sem recorrer ao que parece ser um paradoxo. O poeta não tem identidade, diz Keats, e tenta escapar da personalidade, diz Eliot; no entanto, é precisamente sua identidade e sua personali- dade que ele reencontra ao escrever. Da mesma forma, a relação entre o poeta e o estudioso acadêmico se transforma em uma relação entre duas atitudes mentais ou maneiras de pensar e

imaginar, no curso da qual o estudioso, por sua vez, encontra sua própria personalidade real. É esse núcleo do impessoal dentro do pessoal que distingue — na verdade, contrasta — o discipulado de que falo aqui e o tipo de que falei no início em relação a mim mesmo. Por mais grotesco que possa parecer sugerir que alguém possa absorver ou conter uma influência do tamanho de Shakespeare, Milton, Dante ou Blake, ainda assim há algo nesses criadores que pode ser contido e possuído, algo que expande, em vez de restringir, a individualidade de quem os segue.

A verdadeira função do estudo e da crítica literária é tão pouco compreendida, mesmo por aqueles que a praticam, que é difícil não pensar nela, ainda hoje, como algo secundário à criação, em contraste com a escrita "criativa" de poemas e romances, como se a criatividade fosse um atributo desses gêneros e não das pessoas que os utilizam. Parte do problema é a estreiteza do ambiente acadêmico. Para fazer uma analogia com a filosofia: ninguém duvida da importância de produzir comentários, explicações e reinterpretações dos grandes filósofos do passado, ou de estudar a história da filosofia. Mas se nada mais fosse claramente visível nos departamentos acadêmicos de filosofia, poderíamos muito bem perguntar: onde a filosofia real ainda está sendo praticada? A questão correspondente para o estu- dioso de literatura é: qual é a atividade real que preocupava Samuel Johnson, Coleridge e Matthew Arnold? Perguntado sobre quem são os pensadores influentes do nosso tempo, um crítico literário poderia achar difícil não apenas nomear um estudioso de literatura que ele possa considerar um pensador importante, no sentido de ter influen- ciado alguém fora de

sua área imediata, mas até mesmo conceber a possibilidade de qualquer crítico literário ter um lugar tão central no pensamento moderno. Quanto ao público, os humanistas podem estar cometendo o mesmo erro que os líderes religiosos cometeram, de examinar sua consciência de forma tão pública que o público, ao longo do tempo, e não com muita relutância, passa a acreditar em suas admissões de inadequação.

Os escaninhos acadêmicos estão, é claro, se abrindo por todos os lados. Na "Tentativa de conclusão" de Anatomia da crítica, escrita vários anos antes da publicação do livro em 1957, eu disse que várias disciplinas pareciam estar convergindo em áreas contíguas à "crítica do mito", à qual grande parte do texto anterior havia sido dedicado. Meus exemplos do que parecia convergir, à época, parecem muito peculiares agora; mas a previsão em si, de uma forma mais geral, se tornou realidade com tanta força que, se eu estivesse escrevendo esse ensaio hoje, teria que me inclinar na direção oposta.

Sem dúvida, mais conhecimento modificaria minha atitude atual e, nessas questões, prefiro estar errado a estar certo. Mas o estru- turalismo, a hermenêutica, o fenomenalismo, a sociolinguística, a antropologia cultural e a filosofia da linguagem deram, a meu ver, uma contribuição bastante decepcionante até o momento para a compreensão da literatura, por mais relevante que seja o contexto que estabeleceram. Seu surgimento certamente indica que a lógica da crítica moderna está se aproximando da formulação, mas seus praticantes parecem estar sob algum feitiço como o do mito sexista que acabamos de mencionar.

Ainda parecem ter um interesse apenas marginal pela literatura em si e pelo que esta faz ou pode fazer com as pessoas. Assim como muitos historiadores e filósofos, tendem a resistir à identificação com as humanidades, como se sentissem que representam — ou gostariam de ser identificados com — alguma força hercúlea no pensamento moderno que não se contentaria em permanecer fiando para uma Ônfale[3] poética.

Ao examinar a relação entre um assunto e outro, a escolha inicial de metáforas e diagramas conceituais é crucial. As metáforas e diagramas escolhidos nunca devem ser verticais, preocupados com fundamentos e superestruturas. Essas metáforas invariavelmente assumem alguma forma de determinismo, onde se presume que um assunto fornece a base para explicar outro. E, no entanto, quando advirto meus alunos contra a tentativa de “basear” a crítica literária em outra coisa, geral- mente encontro as objeções mais enfáticas. Parece totalmente óbvio para um aluno que os poemas surgem de certos processos mentais e, portanto, as concepções psicológicas devem embasar qualquer estudo de literatura. É igualmente óbvio para outro aluno que um poema é produto de condições históricas e sociais específicas e, portanto, etc. Nada em minha docência é mais difícil de transmitir do que o simples: "Jogue essa metáfora fora; é a metáfora errada". Significa sempre que temos que estabelecer algo em outra disciplina “antes” de podermos estudar literatura, o que, obviamente, significa que nunca chegaremos a estudar literatura de fato.

Parece que superamos o pior da era do imperialismo sublimado, quando havia uma atração tão forte por construir

uma Torre de Babel em um modelo marxista, freudiano ou tomista, com o de- terminismo como fundação e uma confusão de línguas como piso térreo. Mas metáforas horizontais de conexão, união, reconciliação ou construção de pontes são ainda mais perigosas, e derivam de uma origem muito mais difícil de localizar em si mesma: a continuidade indefinida que a habilidade de escrever em prosa confere. Suponha que o crítico a escreva um ensaio sobre alguém, Carlyle, Arnold, Newman ou Edmund Burke — chame-o de x. O crítico a não gosta muito de x, e o objetivo do seu ensaio é dizer que a ideia G na obra de x é totalmente inconsistente com a ideia L. Surge o crítico B, também interessado em x. Ele gosta muito mais de x e não se opõe a marcar um ou dois pontos contra A. Então, ele escreve outro ensaio, no qual diz que talvez as ideias G e L na obra de x possam ser provadas, sob uma análise mais cuidadosa, como nada inconsistentes. O que isso significa é que as fórmulas verbais H, I, J e K, que conectariam G com L, não foram fornecidas por x, nem, é claro, por A, mas que ele, B, pode fornecê-las. O princípio geral envolvido é que, se escrevermos frases suficientes, qualquer afirmação poderá ser reconciliada, unida, conectada ou tornada consistente com qualquer outra afirmação. Quando duas dessas afirmações pertencem a disciplinas diferentes, tentar conectá-las destrói o contexto de ambas.

Já expliquei em outro lugar que considero a palavra “interpenetrar" uma metáfora mais segura. Por exemplo, considero que não conheço psicologia e nunca estudei o assunto, embora deva ter lido centenas de livros que seriam classificados como psicologia em uma biblioteca. Mas li esses

livros para obter qualquer ajuda que pudessem me dar como crítico literário: eles permeiam meu trabalho crítico, mas man- têm seu próprio contexto em sua própria disciplina. Para um crítico contemporâneo interessado em Freud, Wittgenstein ou Lévi-Strauss, esses escritores, como anjos medievais, não viajam pelo espaço de outro assunto: eles se manifestam dentro de seu próprio assunto. Esses podem parecer problemas velhos e cansados, mas começo por eles porque me parece que não há outra maneira de esclarecer a autonomia dos estudos literários.

II

A literatura, como outras disciplinas, tem uma teoria e uma prática: poemas, peças de teatro e romances constituem o lado prático, e o centro da crítica é a teoria da literatura. Essa teoria se funde, por um lado, com a teoria das palavras em geral e, portanto, é inseparável da linguística e de certas áreas da filosofia, e, por outro lado, se funde com a teoria das outras artes. Minhas próprias contribuições para a teoria literária são isentas de qualquer conhecimento de linguística ou de estética geral, mas mesmo essas deficiências podem indicar que estão possivelmente situadas em algum lugar da zona central. Minhas contribuições teóricas surgiram originalmente, é claro, do meu estudo da "mitologia privada" de Blake, onde aprendi não apenas que a mitologia de Blake não era privada, mas que a expressão em si não fazia sentido.

Blake era, mesmo para os padrões da literatura inglesa, um poeta notavelmente bíblico, mas seu interesse pela Bíblia era primordialmente crítico. Blake percebeu que a Bíblia havia fornecido uma estrutura mitológica que se expandiu

em um universo mitológico, que se estendia da criação ao Apocalipse no tempo, do Céu ao Inferno no espaço, e que esse universo havia formado uma estrutura de imagens para todos os poetas europeus até a sua época. A Bíblia havia destruído ou absorvido outras estruturas mitológicas, incluindo a clássica, a celta e a nórdica, e fornecido a base para as cosmologias de Dante e Milton. A existência de tal universo na cultura ocidental não era nem incidental nem acidental. Algum universo desse tipo sempre deve existir onde quer que exista uma cultura humana. O homem vive em dois mundos: o mundo da natureza, que forma seu ambiente externo, e o mundo construído da civilização e da cultura, que ele próprio criou porque deseja viver em tal mundo. O universo mitológico é um modelo deste último mundo: acredita-se geralmente que seja também, pelo menos em seus estágios iniciais, a estrutura do mundo natural. No entanto, em última instância, não é uma construção protocientífica, mesmo quando desenvolve ou tenta desenvolver uma ciência. É um mundo construído à imagem dos desejos, ansiedades, preconceitos, ideais e objetos de abominação humanos, e é sempre, e necessariamente, geocêntrico e antropocêntrico, o que o ambiente real não é.

Na época de Blake, duas coisas haviam acontecido com o uni- verso cristão tradicional. Primeiro, o surgimento da ciência, mais particularmente da ciência astronômica, começou a deixar claro que esse universo era apenas uma construção imaginativa e não tinha validade científica. Em segundo lugar, seu isolamento como construção mostrou o fato de que se tratava de uma construção intensamente conservadora e autoritária, e que havia sido usada de forma

constante, embora muitas vezes inconscientemente, na cultura europeia. Blake foi o primeiro poeta da literatura inglesa ou, até onde sei, do mundo, a entender a drástica mudança de imaginação que estava ocorrendo em seu tempo. Em suas “profecias”, Blake tentou reestruturar o que C. S. Lewis chama de “imagem descartada” com base no desejo e ambição humanos, em vez da ansiedade. Ele buscou ver esse universo como de origem humana e não divina, no sentido de não humano. De forma mais geral, ele queria recuperar o universo mitológico para a imaginação humana e parar de projetá-lo em um Deus objetivo ou em análises similares da ordem externa. Nenhum poeta contemporâneo fez uma tentativa comparável, exceto talvez Goethe na segunda parte de Fausto. Mas Goethe, apesar de seus vastos poderes filosóficos e poéticos, ou talvez por causa deles, não tinha um "esqueleto” tão bem articulado do universo imaginativo em sua mente quanto Blake. A estrutura curiosamente heterogênea da segunda parte de Fausto reflete esse fato.

Na época de Blake, o principal desafio à construção mais antiga veio da separação entre o espaço científico e o espaço mitológico. Um universo no qual Deus está acima e Satanás abaixo não podia mais se manter unido: Isaac Newton dera o ultimato, ou, na linguagem de Blake, soara a última trombeta sobre esse tema. A separação das categorias espaciais míticas do mundo real deixou clara sua forma rea- cionária: o que estava no céu foi revelado como o que Blake chamou de fantasma do sacerdote e do rei, e o que estava embaixo era o fantasma da humanidade explorada. Depois de Blake, a evolução darwiniana e a nova geologia acabaram com o tempo mitológico, e a velha visão da criação para o

Apocalipse também foi reduzida a uma construção. É evidente que apenas os universos da imaginação humana podem começar ou terminar. Blake previu esse desenvolvimento, mas teve pouco interesse nele, ao contrário de Goethe.

O espaço mitológico, como Blake o encontrou, consistia em quatro níveis principais. No topo estava um Deus-Pai associado ao Céu, que criou o mundo e, portanto, deveria ter feito um modelo ou mundo perfeito. Um mito de criação artificial precisa ter um mito da queda do homem para completá-lo e explicar o contraste com a criação que vemos agora. Isso fornece um segundo e um terceiro nível. O segundo nível, o lar original do homem pretendido por Deus, é o mundo “não caído" de Blake; abaixo deste está o nosso mundo de “experiência”, e abaixo deste novamente um mundo demoníaco e caótico. Os dois primeiros níveis são permeados por ordem, harmonia, concórdia, amor, paz e estabilidade. Em nosso terceiro nível, se transformam em autoridade, hierarquia e subordinação, onde Deus é, antes de qualquer coisa, o soberano supremo, o topo de uma pirâmide, o início de uma cadeia de comando que continua a operar através das estruturas da Igreja e do Estado. Para o cristianismo tradicional, a crise da história veio com a Encarnação, a descida de Deus para o terceiro mundo, que iniciou um movimento específico de autoridade em um tempo e lugar definidos.

Para Blake, toda a construção tinha um caráter heraclitiano, a descida balanceada por um movimento ascendente, simbolizado pela ressurreição, em que escapamos da cadeia de comando morrendo na vida uns dos

outros em vez de vivermos na morte uns dos outros. Naturalmente, a ressurreição também era central no cristianismo tradicional, mas Blake a via como o centro do que denominava “evan- gelho eterno". Aceitar esse evangelho significa, em primeiro lugar, perceber que a sequência criação-queda-encarnação deve ser vista fora da história, como um mito da imaginação humana. A ressurrei- ção significou para Blake, então, o processo de abandonar a projeção desse mito e recuperá-lo para a mente humana. Quando fazemos isso, passamos do Estado para a comunidade, da exploração para o trabalho imaginativo, da cultura como privilégio de poucos para a cultura como condição interna de todos. As artes, que nos dizem como a imaginação humana opera, são, portanto, uma fonte inexplorada de energia mental, um meio de alcançar a liberdade social e individual. Uma vez recuperado o nosso direito imaginativo, podemos olhar para o mundo que deixamos para trás e ver que ele constitui uma paródia demoníaca do mundo em que estamos agora.

Este último ponto esclareceu para mim o papel de duas figuras que foram meus heróis culturais desde a época de estudante, Spen- gler e Frazer. Seus conceitos pareciam permear e modelar tudo o que eu trabalhava, mas nunca, para mim, houve qualquer relação de aprendiz-mestre para com eles, como acabei de mencionar. Ambos pareciam extraordinariamente limitados e ignorantes em termos de inteligência geral e consciência de seu mundo, e o que me fascina- va neles, ambos pareciam possuir quase contra a própria vontade. Eventualmente, percebi que suas limitações e sua utilidade para mim brotavam da mesma fonte. Ambos

eram críticos literários ou culturais, sem perceber, e assim que esclareci isso, minha concepção da área real coberta pela palavra “crítica” se expandiu enormemente. Frazer era um estudioso clássico, cujo centro de gravidade estava em suas edições de Pausânias, Apolodoro e os Fastos: ele se considerava um cientista e coletou muito material ilustrativo da antropologia, mas isso não o tornava primordialmente um antropólogo, por mais útil que possa ser nesse campo também. Spengler era um crítico cultural como Ruskin (que também me influenciou bastante): suas ilustrações eram históricas, mas isso não o tornava primordialmente um historiador. Ele fez algo que nenhum historiador pode fazer sem deixar de sê-lo: mostrou como todos os produtos culturais de uma determinada época, medieval, barroca ou contemporânea, formam uma unidade que pode ser sentida ou intuída, embora não demonstrada, um senso de unidade que se aproxima da sensação de que a cultura humana é um corpo único maior, um gigante imerso no tempo.

O "evangelho eterno" de Blake gira em torno da busca de Cristo, o Deus-homem que desce de um mundo superior e retorna a ele, levando a sociedade humana consigo em sua ascensão. Frazer demonstrou a existência na mente humana de um simbolismo muitas vezes latente no inconsciente, talvez nunca emergindo em qualquer forma comple- ta, mas revelado por meio de muitos atos e costumes rituais, de um homem divino morto no auge de seus poderes, cuja carne e sangue são cerimonialmente comidos e bebidos. Esse simbolismo expressa a ansiedade social por uma continuidade de liderança vigorosa e vitalidade sexual, e por uma renovação constante do suprimento de alimentos, já que

o pão e o vinho das plantações e os corpos dos ani- mais comidos são simbolicamente idênticos à vítima divino-humana. O contexto dessa teologia natural é o ciclo da virada do ano, e ela se baseia na ansiedade de manter o ciclo da natureza em andamento. A destruição ou renúncia de tudo o que é mais precioso no momento presente por causa de uma ansiedade em relação ao futuro parece ser um fator constante no nível demoníaco ou mais baixo da vida cultural e informa toda a psicologia do sacrifício, incluindo o sacrifício da liberdade que é postulado na maioria das teorias de contrato social.

No mito bíblico não há nenhuma força criativa complementar que se oponha à criação artificial de Deus, nenhuma mãe-terra ou criador sexual, como encontramos em muitas mitologias orientais, bem como nas antigas religiões do Mediterrâneo e do Oriente Próximo. Um princípio feminino, que representa a própria terra e, portanto, é a mãe, a amante e, por fim, a bruxa destruidora do deus moribundo, está no centro de todos os mitos estudados por Frazer, mas Frazer educadamente ignora sua existência na maior parte do tempo, e coube a Robert Graves incorporá-lo à crítica contemporânea em A deusa branca. Blake havia contado toda a história em *The Mental Traveller* [O viajante mental] e na terceira parte de *Jerusalém*, e foi justamente porque o fez que eu soube o quão importantes eram *O ramo de ouro* e *A deusa branca*. Eram importantes porque eram livros sobre Orc e Vala; e os dois juntos delinearam uma visão de como seria a vida se o homem de fato estivesse, como geralmente acredita estar, totalmente aprisionado no ciclo da natureza. Blake não apenas forneceu a visão, mas também os elos: o fatalismo, a

adoração da natureza como um círculo fechado, o desejo inerente de morte ou "pecado original", a aceitação instintiva da autoridade e da hierarquia, a tendência de buscar diretrizes fora de si mesmo. Para Blake, Jesus é um redentor, mas a civilização cristã enfaticamente não era: apenas reestabeleceu as antigas figuras projetadas de deuses, anjos, sacerdotes e reis.

O aspecto demoníaco do tempo histórico é mais claro em Vico do que em Spengler, embora Vico tenha entrado mais tarde em minhas leituras. Em Vico, há também uma projeção de autoridade, primeiro nos deuses, depois nos "heróis" ou líderes humanos e, por fim, nas próprias pessoas. Vico viveu em uma época em que não havia nenhum exemplo bem-sucedido e permanente de democracia e, com base em seu estudo da história romana, concluiu que o povo não consegue recuperar a autoridade que projeta sobre os outros e, portanto, a terceira era do povo é seguida por um ricorso que reinicia o ciclo. Em Spengler não há nenhum movimento cíclico geral desse tipo, mas há um latente em seu argumento. A noção de Spengler de uma cultura historicamente finita, explorando e esgotando uma certa gama de possibilidades imaginativas, forneceu a base para a concepção de modos delineados no primeiro ensaio de *Anatomia da crítica*. Logo abandonei seu termo carregado "declínio" por uma concepção mais neutra de envelhecimento cultural, mas sua visão da história cultural superou os autores que eu havia lido no início da juventude, como Bernard Shaw e H. G. Wells, que obviamente haviam entendido isso de forma equivocada.

Na vida cotidiana, todas as nossas esperanças e desejos se concen- tram no ponto de renovação do ciclo da natureza, a

transformação do inverno em primavera, da escuridão em alvorada, da idade avançada em juventude renovada. Mas o próximo passo na imaginação mostra como isso é uma cenoura de burro. A exclusão da esperança do inferno de Dante significa que seu inferno é uma ilusão: o Inferno real é o Inferno com esperança. Observei que a aceitação de teorias de recorrência parecia acompanhar a obsessão neurótica, como em Nietzsche, ou formas projetadas de autointerrogação do tipo mais duvidoso, como em *Uma visão de Yeats*. Ademais, as imagens cíclicas pareciam ser centrais e indispensáveis às visões fascista e nazista da história. Eu também podia entender por que a reencarnação não tinha lugar no mito bíblico. Não sabemos o que é "verdade" nesses assuntos, mas a reencarnação tem dois elementos reacionários embutidos. Ela permite uma diminuição da seriedade em relação aos esforços que devem ser feitos nesta vida. Além disso, se a própria vida for por acaso afortuna- da, a pessoa pode racionalizar isso como sendo devido à sua virtude em uma vida anterior, em vez de perceber que ter sorte significa algo muito errado em um mundo onde a maioria das pessoas não a tem.

A história, em seu movimento descendente, é permeada por duas forças expressas na mitologia como Adônis e Hermes, representando poder e sabedoria ou imaginação, que encontram sua realização so- mente na morte. Essas são as forças visualizadas por Frazer e Spengler, respectivamente. No lado ascendente, estão as forças de Prometeu e Eros, liberdade social e individual. O cristianismo e o marxismo são mitos intensamente prometeicos — a imagem prometeica no próprio Marx seria um estudo

fascinante. No universo cristão tradicional, como vimos, o movimento ascendente depende da ressurreição, que não é renovação ou renascimento no tempo, mesmo quando usa essa imagem, mas sim o oposto do renascimento, um movimento ascen- dente para um mundo diferente. No entanto, as grandes religiões do Ocidente, cristianismo, islamismo e marxismo, desenvolveram-se a partir da base revolucionária do judaísmo e, à medida que alcançavam o poder social, tendiam ao extremo oposto, desconfiando de qualquer tipo de libertação que suas instituições não pudessem controlar. O mito do cristianismo fornecia apenas a base sacramental mais rígida para sair do estado "decaído"; e o marxismo também aparentemente não consegue lidar com as reais necessidades das humanidades, sempre que essas necessidades chegam a um ponto que transcende o socialmente previsível. Nos dias do stalinismo, quando eu estava elaborando a *Anatomia da crítica*, os críticos marxistas só podiam falar de marxismo, o que não incluía nada reconhecível como uma resposta direta à literatura. Desde então, alguns pensadores marxistas fizeram contribuições impressionantes para a crítica, mas duas condições significativas parecem ser necessárias para eles: uma é viver fora dos países onde o marxismo chegou ao poder; a outra é a separação da teoria da prática, a visão marxista da tática marxista, a qual o marxismo oficial ainda chama de heresia.

Da mesma forma, a ansiedade em relação à autoridade, seja ela cristã ou marxista, tem muita dificuldade em se reconciliar com Eros. Mesmo os maiores poetas do Eros, Platão e Dante, embora compreendam claramente que qualquer força motriz que eleve o homem precisa ser

baseada no Eros, ainda assim acompanham suas visões desse movi- mento ascendente com as formas mais completas de sublimação. Em Dante, a jornada para o paraíso é feita por uma alma que flutua para fora do corpo de Dante: a doutrina cristã da ressurreição corporal é aceita em teoria, mas adiada para depois da ação do poema. O universo mitológico do cristianismo manteve uma estreita analogia com o corpo humano: Deus era associado ao céu e ao cérebro; os demônios, aos órgãos inferiores de excreção. Qualquer movimento de ascensão que tentasse deixar o mundo demoníaco para trás teria de determinar o que e quanto teria de ser excretado simbolicamente. Devido à estreita conexão anatômica entre os sistemas genital e excretor e, mais ainda, devido ao medo constante da sociedade em relação ao Eros, o amor sexual, até mesmo o próprio corpo físico, era frequentemente incluído entre as coisas que deveriam ser deixadas para trás.

É evidente que na literatura a ordem descendente, os mundos de Adônis e Hermes, é a ordem que a tragédia e a ironia trágica apresen- tam por dentro, a história da grandeza decaída e da subordinação do desejo e da ambição humana ao poder dos deuses. A ordem ascendente de Prometeu e Eros é similarmente a ordem da comédia, e meu in- teresse especial pela comédia, do qual o Sr. Fletcher fala, está ligado ao meu esforço constante de seguir a concepção de Blake do papel socialmente emancipador das artes. Entre os pensadores modernos, Freud é quem mais sabe sobre Eros, mas sua concepção de Eros, assim como sua concepção da sociedade, é profundamente trágica: ele o vê se contorcendo impotente sob o "princípio da realidade", embora grande

parte da realidade possa ter sido criada por Eros no passado, e terminando finalmente na morte ou Tânatos. Mais recentemente,

Freud se transformou no profeta de um evangelho de otimismo revolucionário, assim como Marx se transformou em profeta do neo-humanismo: esses desenvolvimentos indicam, para mim, a força e a solidez da visão imaginativa de Blake, pois se encaixam nela, quer se encaixem em Freud e Marx ou não.

III

Há muito tempo já superamos a crise newtoniana de separar o es- paço mitológico do natural e a crise darwiniana de separar o tempo mitológico do natural. Uma terceira crise, mais difícil e sutil, está se sucedendo: a distinção entre a consciência desperta comum da realidade externa e os aspectos criativos e transformadores da mente. Aqui a distinção entre o científico e o mitológico deixa de funcionar, pois a ciência é uma construção criativa como as artes. E parece claro que não há nada no lado ascendente da vida humana, exceto o que é, no sentido mais amplo, criativo. A questão, portanto, se resolve na questão da relação da vida comum, que começa no nascimento e termina na morte e é vivida dentro das categorias comuns de tempo linear e espaço extenso, com outras perspectivas possíveis sobre essa vida que nossos vários poderes criativos revelam.

Essa é uma questão da qual as grandes religiões tendem a se esquivar, exceto em áreas especiais. O marxismo a exclui deliberada- mente, e os mitos religiosos tradicionais a

projetam, empurrando-a para uma “vida após a morte" no Céu, no Inferno, no Purgatório ou neste mundo, concepções que, para não dizer nada sobre sua inerente crueza, atraiçoam uma óbvia motivação política. A área a ser explorada é, portanto, reduzida a métodos de intensificação da experiência imaginativa. Daí, hoje, os cultos às drogas; daí a moda das técnicas de meditação, incluindo ioga, magia e vários tipos de adivinhação, como a astrologia. Desde que trabalhei com Blake, notei a grande importância que, após o declínio da “imagem descartada" do universo ptolemaico, os esquematismos ocultos tiveram na literatura importância tão grande a ponto de deixar claro que se trata agora de algo mais do que uma moda temporária.

O interesse atual por essas questões coloca em foco uma terceira figura na área da crítica cultural, que é Jung. Sem menosprezar as conquistas de Jung na psicologia, é possível que ele também, assim como Spengler e Frazer, seja de grande importância como teórico crítico e cultural. No centro de sua visão da vida está o progresso do “ego”, a vida comum com suas percepções aleatórias e involuntárias de tempo e espaço, para o “indivíduo”, que trabalha com modos de percepção muito mais coordenados e esquemáticos. Em Jung, o símbolo da percepção “individual” é a mandala, como ele a chama (talvez devesse chamá-la de *yantra*), um diagrama assimétrico que lembra as cosmologias geométricas tão comuns na Idade Média e na Renascença. A visão de literatura apresentada em *Anatomia* da crítica possui muitos pontos em comum com a visão de uma mandala, tanto que diversas pessoas desenharam mandalas baseadas no livro e me enviaram, perguntando se era exatamente isso que

eu tinha em mente. Geralmente respondo, com total franqueza da minha parte, que elas demonstraram muito mais criatividade na construção de seus modelos do que eu jamais seria capaz. Uma mandala, é claro, não é algo para se olhar, exceto acidentalmente: ela é, ou deveria se tornar, uma projeção da maneira como enxergamos o mundo.

Continuamente também me perguntam sobre minha relação com Jung e, especialmente, sobre a relação do meu uso da palavra "arquétipo" com o dele. Até agora tenho evitado fazer essa associa- ção, porque, em minha experiência, sempre que alguém a menciona, certamente a frase seguinte é quase sempre um disparate. Mas isso pode ser, na verdade, um motivo para aceitar tal associação. Quando descobrimos que pessoas muito perspicazes estão nos descreven- do exatamente como o oposto do que somos, podemos sentir que atingimos uma área bastante central de resistência social. E quando eu, que lutei contra a iniquidade do mistério na crítica durante toda a minha vida, sou chamado de neognóstico e sucessor de Proclo e Jâmblico, ambos pagãos, iniciados em cultos de mistério e escritores muito nebulosos, talvez eu deva sentir que estou no caminho certo para a identificação. Mesmo admitindo a tendência humana de olhar em todas as direções, exceto na direção obviamente correta, parece estranho ignorar a possibilidade de que as artes, incluindo a literatura, possam ser o que sempre foram consideradas: possíveis técnicas de meditação, no sentido mais estrito da palavra, maneiras de cultivar, focar e ordenar os processos mentais, com base no símbolo e não no conceito. Certamente era isso que Blake pensava que as artes eram: sua própria arte era um produto do seu poder de

meditação, e Blake se dirige aos seus leitores em termos que indicam que estava apresentando suas iluminuras não como ícones, mas como mandalas — objetos para contemplação até o ponto em que possam refletir: “Sim, nós também poderíamos ver as coisas dessa forma”.

Um dos princípios centrais em *Anatomia da crítica* baseia-se em uma analogia com a música, embora as objeções usuais contra a mistura de artes, formuladas no *Laocoonte* de Lessing e em outros lugares, não se apliquem aqui. De forma alguma sou o primeiro crítico a conside- rar a música como a arte típica, aquela onde o impacto da estrutura não é enfraquecido, como aconteceu na pintura e ainda acontece na literatura, por falsas questões derivadas da representação. Durante séculos, a teoria da música incluiu muita especulação cosmológica, e a gramática simétrica da música clássica, com seu círculo de quintas, escalas cromáticas de doze tons e diatônicas de sete tons, ritmos duplos e triplos, consonâncias, cadências e progressões formuladas, a torna uma espécie de mandala para o ouvido. Ouvimos a ressonância dessa mandala de possibilidades musicais em cada composição que escutamos. Ocasionalmente, sentimos que o que estamos ouvindo resume, por assim dizer, toda a nossa experiência musical com clareza especial — nossa resposta mais profunda à *Missa em si menor* ou à *Sinfonia Júpiter* não é: “Esta é uma música bonita”, mas algo mais como: “Esta é a voz da música"; é disso que se trata a música. Tal senso de autoridade, que faz parte da própria dignidade e não é imposto de fora, vem principalmente da ressonância de toda a nossa experiência auditiva dentro daquela peça musical. Peço desculpas se isso soar obscuro, mas esse tipo

de resposta realmente acontece, e palavras como “clássico" e "obra-prima” realmente significam muito pouco, exceto pelo fato de que tal resposta acontece. Uma dificuldade aqui é que a resposta em si pode ser para qualquer coisa, a qualquer momento, até mesmo para um pássaro afirmando seus direitos territoriais. O clássico ou a obra-prima é uma fonte de tal resposta que não desaparece e não nos eludirá se voltarmos a ela.

Anatomia da crítica apresenta uma visão da literatura como for- madora de uma ordem esquemática total, interconectada por mitos e metáforas recorrentes ou convencionais, que chamo de "arquétipos". A visão tem um polo objetivo: baseia-se em um estudo de gêneros e convenções literárias e em certos elementos da história cultural oci- dental. A ordem das palavras está lá, e não adianta tentar descartá-la como uma alucinação da minha parte. O fato de a literatura se basear em princípios unificadores tão esquemáticos quanto os da música é ocultado por muitas coisas, a maioria delas bloqueios psicológicos, mas a unidade existe e pode ser mostrada e ensinada a outras pessoas, inclusive crianças. Mas, é claro, minha versão de tal visão também tem um lado subjetivo: é apenas um modelo, colorido por minhas preferências e limitado por minha ignorância. Outros terão versões diferentes e, à medida que continuarem a apresentá-las, a realidade objetiva emergirá mais claramente.

Uma suposição predominante na crítica é que a obra literária é um objeto colocado diante de nós, algo para ser admirado e estudado. Assim é, e se a crítica parasse por aí, haveria pouco sentido em tentar substituir a experiência

literária por uma vasta abstração esquemática, por mais impressionante que seja, em vez de peças, poemas e romances reais. Mas, em primeiro lugar, não estou sugerindo que todas as obras literárias sejam a mesma obra ou se encaixem no mesmo esquema geral. Estou fornecendo uma espécie de ressonância para a experiên- cia literária, uma terceira dimensão, por assim dizer, na qual a obra que estamos experimentando extrai força e poder de tudo o que já lemos ou ainda podemos ler. E, em segundo lugar, a força e o poder não param na obra externa, mas passam para nós. Quando os alunos reclamam que analisar um poema irá matá-lo, eles pensam (porque lhes foi dito isso) que o poema deveria permanecer lá fora, como um objeto para ser contemplado e apreciado. Mas o poema também é um poder de fala a ser possuído, à sua maneira, pelo leitor, e é preciso passar por um processo de morte e renascimento antes que o poema reviva dentro dele, como algo que agora é exclusivamente seu, embora ainda seja ele mesmo.

Jung, sendo psicólogo, está preocupado com arquétipos exis- tenciais, não com os imaginativos: com os personagens e imagens recorrentes que surgem no caminho para a “individuação”. Seu livro mais significativo, do nosso ponto de vista atual, é Psicologia e alquimia, no qual ele trata a "grande obra” dos alquimistas como uma alegoria da autotransformação, um processo de trazer um corpo imortal (a pedra) à tona dentro do corpo comum (*a prima materia*). Tal obra de transformação é o trabalho específico de santos, místicos e iogues. No entanto, da forma como os alquimistas conseguiam, parece exigir professores, instrução oral e ingresso em uma escola, e é tão incrivel- mente difícil que

poucos vão longe no caminho, embora, sem dúvida, façam uma grande diferença no mundo quando o fazem. A transmis- são desse ensinamento, no entanto, é muitas vezes acompanhada, especialmente no Oriente, por uma total falta de preocupação com a sociedade como um todo, ou então, especialmente no Ocidente, por uma preocupação excessiva com a preservação da unidade do corpo transmissor. Em qualquer caso, alguma força poderosa de entropia social parece afetá-lo onde quer que apareça.

Gurdjieff,[4] uma das figuras mais impressionantes dessa tradição em nosso século, distingue dois elementos no homem: a essência e a *persona*, o que um homem realmente é e o que ele assumiu por meio de suas relações sociais. Gurdjieff pensava claramente no tipo de treina- mento que poderia oferecer como essencialmente um desenvolvimento e uma educação da essência. Talvez haja também um caminho para o desenvolvimento por meio da persona, através da transformação de si mesmo no foco de uma comunidade. Isso inclui toda atividade que normalmente chamamos de “criativa”, e se manifesta de forma mais clara na produção artística. O que é particularmente interessante na alquimia é a maneira como ela usa o mesmo tipo de simbolismo que encontramos na literatura para descrever a "grande obra" do místico.

Se o buscador espiritual e o poeta compartilham uma linguagem comum, talvez não possamos entender completamente nenhum dos dois sem fazer alguma referência ao outro.

Aqui voltamos ao ponto de partida: a natureza do compromisso com a literatura. Lembremos de Yeats:

O intelecto humano é forçado a escolher
Entre a perfeição da vida e a da obra,
E se escolhe a segunda sujeita-se a viver
Sem a paz de um solar, na escuridão que sobra.[5]

Parece-me que os dois primeiros versos expressam uma visão profunda e que os dois seguintes são um exagero absurdo. Aqueles que buscam a perfeição da obra, embora chamados de “criadores”, são na verdade, como eles mesmos insistem em dizer, mais como receptores: são mães cuidadosas (a metáfora feminina com a qual começamos encontra, como vemos, uma aplicação adequada) dando à luz algo que não são elas mesmas, mas que são genuinamente mais elas do que elas próprias. Esse algo, chame-o de "poema”, é feito de materiais conscientes e inconscientes: o inconsciente é algo que ninguém, exceto um bodisatva, pode controlar, mas em certos espaços mentais ele pode encontrar seu próprio modo de expressão. Quando o faz, forma uma espécie de transformador de poder mental, enviando sua voltagem para seus leitores até que, como diz Blake, os olhos expansíveis do homem contemplem as profundezas de mundos maravilhosos.

É neste ponto que a questão da função social das artes se torna tão importante. Algumas pessoas ficam chocadas ao descobrir que, por exemplo, o comandante de um campo de extermínio nazista também pode ser alguém com um gosto musical altamente desenvolvido. Se ele tivesse um conhecimento profundo de química orgânica, não haveria choque; mas... Bem, as artes deveriam ter ou ser baseadas em

valores, não é mesmo? Entretanto, esse é exatamente o problema. Achamos difícil escapar da noção de que as artes são um luxo social secundário, algo a que se recorrer depois que os padrões reais de vida tenham sido atendidos. Nessa base, as artes se tornam passíveis de avaliação, como joias: são apreciadas e possuídas pelo que Jung chama de "ego", e algo até mesmo análogo ao preço se desenvolve. As artes abordadas dessa forma podem acrescentar prazer, refinamento, cultivo e inclusive alguma serenidade à vida, mas não têm poder para transformá-la, e a noção de que têm tal poder é uma rematada bobagem.

Seria melhor pensar na arte — tal como o exercício físico — como uma necessidade humana primária que foi sufocada por falsas prio- ridades. Se olharmos para qualquer cultura que reduziu seu padrão de vida ao essencial, como a dos esquimós, vemos imediatamente como a poesia salta para o primeiro plano como um desses elementos essenciais. Não apenas isso, mas o tipo de poesia que emerge tem precisamente a qualidade da simplicidade primitiva que escapa aos poetas de uma sociedade mais complexa, por mais sinceramente que a busquem. Poderíamos começar a tirar lições morais aqui sobre que tipo de sociedade devemos reconstruir ou à qual retornar para alcançar tal simplicidade, mas a maioria delas seria bem tola. Apenas enfatizo a possibilidade, a importância e a genuinidade de uma resposta às artes em que não podemos mais separar essa resposta do nosso contexto social e compromissos pessoais. Quanto ao perigo de a poesia se tornar um "substituto" da religião, isso novamente é apenas uma metáfora ruim: se tanto a poesia

quanto a religião estiverem funcionando corretamente, sua interpenetração se resolverá por si só.

O lado descendente da nossa visão de mundo é o lado do passado, a cadeia de autoridade e subordinação que persistiu ao longo da his- tória. Em sua forma mais concentrada, é um círculo fechado, todos os esforços para romper com ele, como as revoluções, terminando em uma revolução real, ou seja, com a roda girando novamente. É, portanto, o mundo do futuro, repleto de esperança e expectativa pelo que ainda está por vir, assim como o registro daquilo que deixou de existir. O lado ascendente é o poder da criação, direcionado para o objetivo de criar uma comunidade genuinamente humana. A tragédia apresenta o

mundo descendente desde dentro, mas não menos que a comédia, que apresenta a própria atividade da criação, uma recriação da memória e do desejo frustrado, em que os espectros dos mortos, na frase de Blake, que habitam a memória assumem forma viva. O símbolo central do lado descendente é a metamorfose: a queda dos deuses ou outros seres espirituais à condição humana; a queda da humanidade, através de encantamentos circeanos, à condição animal, e a queda de todos os seres vivos na condição de matéria morta. No lado ascendente, há uma reversão da metamorfose, uma jornada deslumbrante de volta à nossa identidade original que termina quando o criador humano recupera suas criações de suas musas e vive novamente, como Jó, com as filhas de sua memória transformadas em uma presença renovada.

1 Position paper é um gênero de artigo no qual o autor se posiciona a respeito de um tema ou questão, apresentando ideias próprias ou argumentos para solucionar ou tratar um problema ou uma questão qualquer — NT.↩

2 A literatura augusta, também conhecida como classicismo inglês, foi um período literário que floresceu na Inglaterra durante os reinados da Rainha Anne (1702–1714) e dos reis George I (1714–1727) e George II (1727–1760). Seu auge se deu entre 1720 e 1745, com a morte de dois dos seus principais autores: Alexander Pope e Jonathan Swift. — NT.↩

3 Hércules, condenado a um ano de escravidão após matar por engano seu amigo Ífito, foi vendido à Rainha Ônfale da Lídia. Sob o domínio de Ônfale, Hércules teve que trocar sua pele de leão e suas armas por roupas femininas e um fuso de lã. Enquanto fiava humilhado e submisso, a rainha vestia sua pele de leão e empunhava as armas do herói como símbolos de sua autoridade — NT.↩

4 P. D. Ouspensky, In Search of the Miraculous (1949), p. 248.↩

5 Cf. Bruno Tolentino, Os deuses de hoje. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 17: “The intellect of man is forced to choose / Perfection of the life, or of the work, / And if it take the second must refuse / A heavenly mansion, raging in the dark" — NT.↩

CAPÍTULO 6

Encantamentos e enigmas

I

O estudo dos gêneros, ou dos fatores diferenciadores da experi- ência literária, ainda não começou. Apesar da existência de um livro intitulado Além do gênero,[1] mal chegamos ao cerne do assunto, muito menos fomos além dele: não sabemos sequer onde termina a concepção. Mas é evidente que há diferentes tipos de gêneros, e talvez uma analogia botânica possa ser útil para abordar tal variedade. Há gêneros de imagens, que são como as raízes da literatura: um vasto emaranhado subterrâneo de metáforas e aglomerados de imagens, ligados à experiência externa à literatura e dela extraindo seu sustento, mas mostrando formas típicas de relacionamento com essa experiência. Há gêneros narrativos, que são como os troncos e ramos da literatura: formas típicas de começar, desenvolver e finalizar. Há gêneros de estrutura, que são os ciclos folha-flor-fruto da literatura: baseiam-se no que chamamos de "convenções", e a eles pertencem todos os termos genéricos familiares, como épico e drama. E, finalmente, há sementes ou núcleos genéricos: possibilidades de expressão brotando e se es- foliando em novos fenômenos literários. Gostaria de considerar aqui dois dos últimos, encantamentos e enigmas,

retomando e expandindo um tema presente em minha *Anatomia da crítica*.

"Charm" [encantamento, encanto] vem de *carmen*, “canção”, e as principais associações de encantamento são com música, som e ritmo. A palavra inglesa nativa para “charm” é "spell” [feitiço, encantamento], que está relacionada, ainda que indiretamente, ao outro significado de "spell" [soletrar], no sentido de ler letra por letra ou som por som. "Riddle" [enigma, adivinhação, charada] compartilha a mesma raiz de "read" [ler]. De fato, a expressão “read a riddle" [ler um enigma] já foi praticamente um verbo com objeto cognato, assim como "tell a tale" [contar um conto] ou "sing a song" [cantar uma canção]. E assim como o encantamento está mais próximo da música, o enigma possui afinidades pictóricas, relacionadas a cifras, acrósticos, rébus, poesia concreta e visual, e tudo o que enfatiza o aspecto visual da literatura. Livros de emblemas são um florescimento da poesia de enigmas, e qualquer imagem que necessite de um comentário verbal para esclarecer seu significado pode ser considerada um enigma pictórico. Hieróglifos e caracteres chineses possuem um grande elemento de interpretação de enigmas embutido neles, obviamente. Sistemas alfabéticos também o possuem, embora de forma menos perceptível.

Portanto, encantamentos e enigmas ilustram o fato de que a literatura, com sua combinação de ritmo e imagens, é intermediária entre as artes musicais e pictóricas. Ambos também representam os aspectos contrastantes da literatura que chamamos de “som” e “sen- tido", "rima” e “razão”. Esses dois fatores, considerados em conjunto, mostram que o enigma, em particular, ilustra a associação na mente humana

entre o visual e o conceitual. O que é entendido deve, pelo menos metaforicamente, ser distribuído no espaço: tudo o que é captado pelo ouvido precisa formar uma série de padrões simultâneos (*Gestalten*) para ser inteligível. Fatores que inibem isso, como a elocução em uma velocidade muito alta, impedem a compreensão. Podemos ilustrar com um diálogo em *Alice através do espelho*:

> — Você sabe somar? — perguntou a Rainha Branca. — Quanto é um, um, um, um, um, um, um, um, um e um?
>
> — Não sei — disse Alice. — Perdi a conta.

A Rainha Branca não está empregando um encantamento, mas ilustra a opressão dos sentidos pelo som, que é onde o encanto começa.

Os encantamentos têm as suas raízes na magia, e a ideia central da magia de encantamento é reduzir a liberdade de ação, quer obrigando a um determinado curso de ação, quer interrompendo completamente a ação. A técnica é hipnótica: se A encanta B, B é obrigado a fazer o que A quer; se uma mulher encanta um homem, o homem, de acordo com a convenção, torna-se seu escravo. Um tipo muito simples de encanta- mento é uma fórmula para se livrar de uma doença ou de algum mal paralelo. É possível compelir o mal pela posse de um nome: alguém pode expulsar um demônio por saber seu nome ou em nome de alguém, como Jesus, a quem os demônios temem. Ou é possível compelir apenas pela força do ritmo e do som, colocando as palavras certas na ordem certa e na velocidade certa, criando assim um tipo de movimento que a coisa que está sendo encantada será forçada a imitar. O violino que compele todos que o ouvem a dançar é um tema familiar dos contos populares e expressa

muito claramente uma das concepções centrais do encantamento. Assim, em um encantamento do século XIV contra ratos:

Eu ordeno a todos os ratos que por aqui andam,
Que nenhum deles neste lugar permaneça, dentro ou fora,
Pela virtude de Jesus Cristo, que Maria concebeu,
A quem todas as criaturas devem se curvar,
E pela virtude de Marcos, Mateus, Lucas e João,
Todos os quatro evangelhos reunidos em um só...[2]

A base desse encantamento, obviamente, é a recitação de nomes poderosos que criam uma energia capaz de expulsar tudo o que se opõe a eles. Ao mesmo tempo, quando se expulsa algo, limpa-se ou protege-se o espaço que o inimigo desocupou. A invocação dos evangelistas nos lembra a prece da hora de dormir:

Mateus, Marcos, Lucas e João,
abençoe a cama em que vou me deitar.[3]

onde é necessário que haja quatro protetores, um para cada canto da cama, a fim de manter os poderes hostis afastados. O contorno do espaço protegido é tão importante quanto a expulsão do inimigo: isso frequentemente significa que o inimigo pode ter um contrafeitiço que também precisa ser mantido à distância, como na canção para Titânia em *Sonho de uma noite de verão*:

Nenhum mal, nem feitiço ou encanto
Chegue perto desta dama por enquanto.
A ela nós estamos ninando;
Boa noite; nós a estamos ninando.[4]

A retórica do encantamento é dissociativa e encantatória: estabelece um padrão sonoro tão complexo e repetitivo que

os processos normais de resposta entram em curto-circuito. Refrão, rima, aliteração, asso- nância, trocadilho, antítese: todo recurso repetitivo conhecido pela retórica é acionado. Tais fórmulas repetitivas quebram e confundem a vontade consciente, hipnotizam e compelem certos cursos de ação. Ou podem simplesmente fazer adormecer, que é um dos objetivos principais do hipnotismo: um exemplo óbvio de poesia encantatória é a canção de ninar, que acabamos de ver na canção de *Sonho de uma noite de verão*. Repetições sonolentas e narcóticas de sons, com analogias a canções de ninar, aparecem com frequência em Spenser:

And more, to lulle him in his slumber soft,
A trickling streame from high rocke tumbling downe
And ever-drizling raine upon the loft,
Mixt with a murmuring winde, much like the sowne
Of swarming Bees, did cast him in a swowne:
No other noyse, nor peoples troublous cryes,
As still are wont t'annoy the walled towne,
Might there be heard: but carelesse Quiet lyes,
Wrapt in eternall silence farre from enemyes.[5]

A assonância de "noyse" e "annoy", que seria um mero erro crasso de um poeta incompetente, é aqui uma discórdia cuidadosamente calculada para expressar a mistura de impressões mentais que precede a chegada do sono.

A associação com a menor liberdade de ação nos leva da canção de ninar à mais sinistra canção do sono, o canto da sereia que pode atrair alguém para a morte. Spenser também tem muitas passagens desse tipo: o contexto da que acabamos de citar é sinistro, e o primei- ro livro de *The Faerie Queene* [A rainha das fadas], do qual provém, atinge um clímax retórico de encantamento sinistro com a tentação do

desespero. Adormecer em um mundo de associações ecoantes está próximo do tom elegíaco na poesia, o tipo de retórica apropriada para falar sobre a morte ou o desaparecimento das coisas no passado, como na convenção ubi sunt da poesia medieval. Aqui está outro exemplo spenseriano: como ocorre frequentemente em Spenser, o alexandrino no final de uma estrofe anuncia o tema da estrofe seguinte, que é um exercício retórico sobre esse tema:

Wrath, gelosie, griefe, love this Squire have layd thus low.
Wrath, gealosie, grief, love do thus expell:
Wrath is a fire, and gealosie a weede,
Griefe is a flood, and love a monster fell;
The fire of sparkes, the weede of little seede,
The flood of drops, the Monster filth did breede:
But sparks, seed, drops, and filth do thus delay:
The sparks soone quench, the springing seed outweed,
The drops dry up, and filth wipe cleane away:
So shall wrath, gealosie, griefe, love dye and decay.[6]

Essa passagem foi citada em um livro de retórica antes de ser publicada, mas a questão não é simplesmente o virtuosismo retórico. O uso de sons repetidos, aliteração, rima, assonância e refrão invoca um estado de espírito meditativo que corta as respostas normais da vigília. O mesmo acontece com poemas que captam ecos da fórmula "do pó ao pó" dos serviços funerários:

Erthe toc of erthe erthe wyth woh;
Erthe other erthe to the erthe droh;
Erthe leyde erthe in erthene throh.
Tho hevede erthe of erthe erthe ynoh.[7]

Talvez houvesse originalmente, em tal retórica elegíaca, uma tentativa mágica de acalmar um fantasma inquieto.

Certamente há algo de proteção em relação a uma ansiedade muito mais profunda. A poesia elegíaca inclui a dança macabra, forma semelhante à do tema e variações musicais, onde a morte é o tema e as várias pessoas que morrem são as variações. Aqui, as repetições, como o refrão em *Lamente for the Makaris* [Lamento pelos poetas] de William Dunbar, *Timor mortis conturbat me* [O medo da morte me perturba], expressam não um encanto imposto pela morte — a morte é poderosa demais para precisar de encantos —, mas a ansiedade do poeta sobre a morte. Ansiedades, quando se tornam suficientemente obsessivas, costu- mam gerar um mecanismo incontrolável de dissociação verbal, no qual (para usar um exemplo que já encontrei anteriormente) alguém pode passar uma noite ponderando as implicações de "break up" [se separar, dispersar, terminar] e "break down" [desmontar, desmoronar, despedaçar, falhar, cair em pranto].

Esses estados mentais, nos quais a pessoa experimenta o verda- deiro horror e a malignidade de estar sob um feitiço, geralmente são estados de pesadelo ou insônia e, deste ponto de vista, as técnicas de encantamento associadas ao sono e à morte são, na verdade, contraen- cantamentos, modos de escapar deles. Podem ser projetados como medo de bruxas ou, mais profundamente, como medo do Inferno, um mundo onde nunca se pode dormir ou morrer. A visão de *Corps pourriz et ames en flammes* [Corpos podres, almas em chamas] é central em Villon, cuja forma preferida é o testamento, onde o orador está prestes a morrer e a desintegrar-se em aspectos de si mesmo que distribui aos outros, e cujas baladas por vezes utilizam técnicas repetitivas a ponto de sugerir obsessão. Na literatura inglesa, a retórica repetitiva da

ansiedade aparece nas *Devotions Upon Emergent Occasions* [Devoções para ocasiões emergentes], de Donne, mais particularmente na terrível décima quinta meditação, sob o lema: "I sleep not day nor night" [Não durmo nem de dia nem de noite].

Encantamentos também podem ser sociais, e um dos usos da repetição é unir a comunidade em um empreendimento único. A oratória política depende de padrões de repetição (“do povo, pelo povo, para o povo"), assim como os sermões e tipos similares de exortação comunitária. Se olharmos através de um hinário protestante, podemos notar que quanto mais evangélica e agressiva a seita da qual o hino se originou, maior a probabilidade de enfatizar um refrão ou estribilho. Ainda assim, mesmo nas canções comunitárias, ainda pode haver algo do lugar purificado e protegido, com encantamentos para manter afastados aqueles que o ameaçam, mesmo que apenas se retirem dele. Em uma das canções mais festivas da língua inglesa, por exemplo, é interessante observar que o principal foco emocional não está no grupo de convívio em si:

E quem este brinde recusar,
Caia morto entre os homens,
Caia morto entre os homens,
Caia,
Caia,
Caia,
Caia,
Caia morto entre os homens e fique por lá.[8]

A compulsão inerente ao encantamento significa que autoridade e subordinação são parte integrante dele. Palavras de comando no exército não são encantatórias no sentido

usual do termo, mas são altamente estilizadas na retórica e dependem, para sua eficácia, de um longo treinamento no que é essencialmente uma forma de hipnose, uma resposta automática a um estímulo verbal. Quando o comercial de televisão aparece e o espectador comum vai ao banheiro, o crítico literário deve permanecer onde está, ouvindo a aliteração, a antítese, o epigrama (ou seja, criação de slogans) e os dispositivos retóricos similares que invadem a trilha sonora assim que o assunto se torna realmente importante. Os produtos são apresentados como objetos mágicos, e a voz hipnótica do locutor nos obriga a ir direto à loja e exigir aquele produto, sem esquecer o nome. Aqui, o tom de dar ordens a um subordinado hipnotizado é naturalmente disfarçado, mas o clima ainda é imperativo, e a retórica, repetitiva.

“Silêncio, ó ondas, paz a vós, abismos",
Disse o Verbo, "findai vossa discórdia".[9]

A palavra "discórdia" enfatiza a conexão do Verbo criativo com a música, a "harmonia” que também era a essência do encantamento original imposto ao caos. Os feitiços de amor, harmonia e do Verbo de Deus chegam até nós de um mundo superior: se quisermos afirmar nossa autoridade sobre, digamos, ratos, invocamos essa autoridade superior e nos juntamos a ela. Como resultado, a retórica do encan- tamento incorpora uma fórmula analógica do tipo: "Assim como aquilo, então isto”.

No termo inglês "spellbound" [enfeitiçado], a concepção de "binding” [vinculação, amarração, obrigatoriedade] sugere inibição de modo geral, mas também implica um sistema

mítico de algum tipo, invocado por nomes específicos e outras fórmulas. O encantador está vinculado a esse sistema e dele obtém seu poder; o que é enfeitiçado fica externamente vinculado a ele. No segundo idílio de Teócrito (*Pharmaketyriai*), uma garota realiza um ritual para trazer de volta o amante perdido. Ela derrete uma imagem de cera e diz: “Assim como essa estatueta derrete, que Daphnis derreta [isto é, de afeto por mim]". É uma magia imitativa descomplicada, em que a fórmula “assim como aquilo, então isto" simplesmente conecta dois objetos. Mas então ela diz, em uma fórmula negativa: "Assim como Teseu abandonou Ariadne, que Daphnis abandone a donzela que ele possui agora". Aqui temos uma extensão da noção vinculativa: algo em um mito é usado como um modelo arquetípico a ser seguido pela situação atual. O exorcismo incorpora esse padrão: “Assim como Jesus expulsou os demônios dos homens possessos, eu expulso esses ratos desta casa". Todo o princípio da imitação sacramental na religião, a vinculação da própria vida a um padrão que segue o modelo prescrito pelas Escrituras ou pela vida de um santo, floresce a partir disso. O voto, a fórmula verbal que nos vincula a um determinado curso de vida, é um encantamento autoadministrado do mesmo tipo. Aqui, é claro, saímos da órbita da magia, mas, como veremos em seu momento, os recursos literários empregados mudam muito pouco.

A donzela de Teócrito gira uma roda que ela chama de “iynx”, nome de um pássaro que sem dúvida estava no rito original, se não neste, preso à roda e girado com ela. A magia envolvida aqui é a de ganhar poder aprisionando algum espírito ou força vital. Tal concepção nos dá um motivo não

religioso para a popularidade do crucifixo no mundo cristão, bem como para a crença em sua eficácia peculiar contra os demônios. O discurso para iynx e a roda forma um refrão, que, como vimos, é um dos artifícios técnicos típicos dos amuletos. Sempre que encontramos essa combinação de refrão, humor elegíaco, esforços para reforçar o próprio poder e alusões arquetípicas no modelo "assim como aquilo, então isto", temos poesia encantatória, como no inglês antigo de "Complaint of Deor" [O lamento de Deor].

Quando expulsamos ratos em nome de Cristo e de seus evangelistas, estamos usando uma magia que se mantém de acordo com o sistema estabelecido, por assim dizer. Quando uma jovem invoca Hécate, como faz a personagem de Teócrito, para trazer de volta a afeição de seu amante, algo bem diferente está envolvido. Os encantamentos divinos fundaram as ordens da criação e da sociedade humana. A magia que começa no nível humano, buscando poderes maiores do que ela mesma, tende a se voltar para os seres misteriosos do mundo inferior, que nos séculos cristãos eram quase todos demonizados, e já eram sinistros e perigosos muito antes disso. Esses seres, expressões do medo do homem de uma ordem natural indiferente e poderosa, podem agir por conta própria para nos trazer desgraças. A resposta típica a esse tipo de ameaça é o encantamento negativo ou irônico que diz, na verdade: “Não há nada aqui para você; por favor, vá embora". Este pequeno e melancólico canto esquimó[10] é, segundo nos dizem, um encantamento para garantir bom tempo:

Pobre é: esta terra,
Pobre é: este gelo,

Pobre é: este ar,
Pobre é: este mar,
Pobre é.[11]

Encantamentos sinistros, que podem nos afetar a partir do des- conhecido, ou que podemos obter para controlar os outros, normal- mente são poderes que nos empurram ou aos nossos inimigos para um estado inferior de existência. A forma típica desse movimento é a metamorfose descendente, a transformação de um ser consciente em um animal, vegetal ou forma inanimada, como os encantamentos de Circe transformavam homens em animais. (A razão para inserir a palavra "descendente" ficará mais clara quando chegarmos aos enig- mas). Observamos no canto fúnebre pelo escudeiro morto em Spenser o imaginário de elementos se dissolvendo de volta ao caos. O estado inferior é frequentemente simbolizado como um mundo subterrâneo ou submarino, onde, como Narciso, passamos da substância à sombra ou ao reflexo. O que Narciso era para o olho, sua amante, Eco, era para o ouvido, e a canção do eco é um desenvolvimento literário padrão da poesia encantatória. A "harmonia" da música das esferas é reproduzida, ou, com muito mais frequência, parodiada, na harmonia da canção da sereia ou de Lorelei. Assim, a tentação crucial em "The Bower of Bliss" [de *A rainha das fadas*], de Spenser, toma a forma de um madrigal de cinco partes, onde forte ênfase é dada à harmonia e concordância:

Birdes, voyces, instruments, windes, waters, all agree.
The joyous birdes shrouded in chearefull shade,
Their notes unto the voyce attempred sweet;
Th'Angelicall soft trembling voyces made
To th' instruments divine respondence meet:

The silver sounding instruments did meet
With the base murmure of the waters fall:
The waters fall with difference discreet,
Now soft, now loud, unto the wind did call:
The gentle warbling wind low answered to al.[12]

Podemos notar a concordância da rima idêntica em dois significados de "meet", muito possivelmente a única palavra na língua inglesa que teria sido adequada para tal propósito.

O último verso citado do encantamento dos ratos, "All four Evan- gels corden into one" [Todos os quatro evangelhos se harmonizam em um], ilustra a dimensão superior da harmonia. O fato de os quatro evangelhos serem uma harmonia é uma doutrina cristã central e, é claro, é possível obter quatro vezes mais poder sobre os ratos quando se usa todos os quatro nomes. Mas, além disso, há a sensação de uma concórdia ou harmonia que entra em ação e que os ratos não podem perturbar. Essa magia pode ter o sentido inverso quando não queremos expulsar algo, mas fazer com que algo ou algum corpo apareça. Assim, na invocação a Sabrina no *Comus* de Milton:

Ouça, e apareça para nós,
Em nome do grande oceano,
Pelo cetro de Netuno, que abala a terra,
E pela marcha majestosa de Tétis;
Pelo olhar enrugado do velho Nereu,
E pelo báculo do mago de Cárpatos;
Pela concha sinuosa do escamoso Tritão,
E pelo feitiço do velho Glauco, o adivinho;
Pelas belas mãos de Leucoteia,
E por seu filho que governa as orlas;
Pelos pés prateados de Tétis,
E pelas doces canções das sereias;
Pelo dileto túmulo da finada Partenope,
E pelo pente dourado da bela Ligeia,

Com o qual ela se senta em rochas de diamante
Alisando seus macios e sedutores cabelos;
Por todas as ninfas que dançam à noite
Em teus rios com olhares manhosos;
Sobe, sobe, e ergue a tua cabeça rosada
Do teu leito pavimentado de coral,
E refreia tua onda impetuosa,
Até que atendas nosso chamado.
Ouça e salve![13]

O leitor médio precisa procurar algo como dezessete alusões clássicas nas notas para entender essa passagem. Se procurar, deixará escapar um ponto importante: a imprecisão e o mistério dos nomes são justamente uma das razões para usá-los. Entretanto, se não procurar, deixará escapar outro ponto igualmente importante: os nomes estão sendo usados com grande precisão. O simples paralelo arquetípico de "assim como aquilo, então isto" foi bastante ampliado aqui: toda uma construção mitológica está sendo criada, uma construção que se supõe tão poderosa que Sabrina será obrigada a se manifestar dentro dela.

O discurso é dirigido a uma ninfa d'água, uma ninfa benevolente e não sinistra, mas que se conecta com o mesmo imaginário de Lorelei, repleto de teias, véus, cabelos encobertos e outras imagens limiares de submersão no sono, bem como de um mundo aquático refletido. No poema latino *Pervigilium Veneris* [A vigília de Vênus], em que o refrão, o tom elegíaco e o tema do retorno do amor forçado deixam claro que se trata de um poema de encantamento, as imagens assumem qualidades semelhantes:

Na primavera, os amantes formam harmonias (concordant);
na primavera, os pássaros se acasalam e o bosque solta seus cabelos (nemus comam resolvit).

O domínio tradicional do poder mágico é normalmente a área simbolizada pela diva *triformis* ou deusa tríplice, a Hécate do mundo inferior, invocada em Teócrito, a Diana da floresta, e a Lua. O poder de atrair a Lua é um atributo convencional de mágicos e bruxos, e tem sido constantemente mencionado desde que a Oitava écloga de Virgílio, que é em parte uma adaptação do poema de encantamento de Teócrito, o popularizou ("*carmina vel caelo possunt deducere lunam*").[14] O que se quer dizer com isso não é tanto o controle real do ciclo lunar, mas a aquisição de poderes mágicos do nível mais alto do nosso mundo "sublunar", a Lua sob cujo reflexo espelhado estamos todos aprisionados. A ligação entre o espelho superior da Lua e os espelhos inferiores dos mares e lagos percorre toda a poesia de encan- tamento. Edgar Allan Poe está repleto de imagens de reflexos, desde a própria Lua até a casa de Usher desmoronando em seu espelho no "charco". Às vezes, o que temos é um "deserto de espelhos", na frase de Eliot, reflexos que refletem reflexos:

Mas a noite era já senescente
E os astros sonhavam com o dia —
E os astros mostravam o dia,
Quando um baço luzir liquescente
Ao fim do caminho surgia,
E da luz se formou um crescente
Que com pontas distintas luzia —
O de Astarte subido crescente
Com as pontas agudas luzia.[15]

Uma pergunta óbvia sobre o encantamento em seu contexto má- gico é: quem ou o que pode ser compelido por um encantamento? Na prática, os magos parecem estar

confinados principalmente aos espí- ritos elementares, às sombras dos mortos e a alguns deuses inferiores muito pequenos ou, no cristianismo, a demônios menores. Poderes superiores, mesmo que infernais como Hécate, podem ser invocados, mas não compelidos. A linguagem da invocação, no entanto, difere retoricamente muito pouco da linguagem de compulsão. É por isso que a poesia religiosa tende a usar as mesmas técnicas repetitivas e dissociativas que vimos anteriormente. Aqui o poeta está do outro lado do encantamento, por assim dizer, tentando quebrar suas próprias resistências ao influxo de um espírito maior. Os exemplos vão desde o poema *Pearl*, do século XIV, até o parágrafo de abertura da quinta seção de *Quarta-feira de cinzas*, de Eliot, e incluem Donne, não o da poesia sagrada, mas o dos sermões.

Além disso, se poderes maiores não podem ser compelidos, eles podem nos compelir, e, portanto, devemos esperar técnicas semelhan- tes em escrituras sagradas que incorporem uma revelação divina. Se tomarmos o Alcorão, por exemplo, e tentarmos lê-lo como qualquer outro livro, poderemos achar sua repetitividade intolerável: com certeza, sentimos que o deus que inspirou este livro não era apenas monoteísta, mas monomaníaco. E mesmo essa resposta vem apenas de uma tradução: o original depende tanto dos padrões sonoros inter- ligados do árabe que, na prática, a língua árabe teve que acompanhar a religião islâmica por onde quer que fosse. No entanto, para qualquer pessoa criada na religião do islã, que ouve o Alcorão desde a infância e memoriza grandes partes dele consciente e inconscientemente, o Alcorão faz precisamente o trabalho

retórico que se propõe a fazer. A concepção do ser humano assumida aqui é a de um filhote de cão na coleira: ele se lança em todas as direções, exceto a certa, e precisa ser trazido de volta, continuamente, para o mesmo poder controlador.

A retórica de Deus, portanto, de acordo com o Alcorão, é essen- cialmente o tipo de retórica que associamos ao encantamento. Esse princípio é muito menos verdadeiro em relação à Bíblia, embora grande parte do texto hebraico tenha um estilo oracular e contenha muitos trocadilhos e associações sonoras, invocações a Deus, mandamentos, verbos ou máximas gerais de conduta prudente, oráculos proféticos e, no Novo Testamento, as parábolas de Jesus que terminam com: "Vai e faze o mesmo". Mas as técnicas específicas de escrita dissociativa ainda são bastante raras: o Antigo Testamento, com sua predileção por poemas acrósticos e coisas do gênero, tem mais em comum com o enigma ou adivinhação, e, no Novo Testamento, a retórica dissociativa quase desaparece. Há um pouco dela na Primeira Epístola de João:

> O que era desde o princípio, o que ouvimos, o que vimos com os nossos olhos, o que contemplamos, o que apalparam as nossas mãos relativamente ao Verbo da vida, porque a vida se manifestou: nós a vimos, damos dela testemunho e vos anunciamos a vida eterna, que estava no Pai e nos apareceu isso que vimos e ouvimos, vo-lo anunciamos. (1Jo 1, 1-3)

mas é tão isolado que dá quase o efeito de senilidade, e talvez seja por isso que alguns estudiosos insistem em atribuí-lo ao apóstolo João, escrevendo com cerca de 120 anos de idade.

Quanto mais próximo o aspecto mágico do encantamento estiver da poesia, mais provável será que o poema apresente algum tipo de ritual específico, como faz o poema de Teócrito. Quando a fórmula "assim como aquilo, então isto" é empregada em tal contexto, o "isto" refere-se ao ritual que está sendo realizado, e o "aquilo", a um mito arquetípico ao qual o ritual não está apenas se referindo, mas também recriando. O ritual é, por assim dizer, a epifania ou a manifestação do mito, assim como o ritual da missa no cristianismo manifesta o mito da Encarnação. Em culturas altamente desenvolvidas, os mitos, como tentei mostrar em outro lugar, se unem para formar mitologias, e as mitologias acabam se expandindo para universos mitológicos, como a mitologia do cristianismo nos tempos medievais se expandiu para o universo que forma o cenário da *Divina comédia* de Dante. Para onde quer que nos voltemos na poesia de encantamento, parece que somos levados de volta a algum tipo de universo mitológico, um mundo de nomes interligados de poderes e potências misteriosos que estão acima, mas não totalmente fora do alcance, do mundo do tempo e do espaço. Esse universo mitológico pode ser considerado uma existência real revelada a nós em uma escritura de origem divina, ou pode ser simplesmente considerado uma construção humana imaginativa. Mas é artificial, quer o artífice seja divino ou humano: não é o real ambiente externo do homem, nem é uma tentativa primitiva de descrever esse ambiente, mesmo quando tenta desenvolver uma filosofia e uma ciência. É um mundo separado que é alcançado por meio da imaginação, da crença ou da aceitação da autoridade tradicional, e não por meio da

experiência direta dos sentidos ou, exceto de forma muito limitada, por meio da razão. Isso é o máximo que podemos fazer com relação ao problema do encantamento antes de nos voltarmos para os enigmas.

II

Aqueles que consultam oráculos geralmente o fazem com um sen- timento de reverência acrítica, mas oráculos e profecias oraculares frequentemente se baseiam em trocadilhos, declarações ambiguas ou duplas, ou às vezes, como em *Macbeth*, em sofismas que soam como piadas estúpidas. Há um ponto em que o envolvimento emocional pode subitamente reverter-se e transformar-se em distanciamento intelectual, cuja expressão típica é o riso. No zen budismo, existe uma forma convencional de diálogo em que um discípulo sério faz uma pergunta profundamente séria a um mestre, esperando uma resposta oracular; ele recebe uma resposta evasiva que visa empurrá-lo para essa reversão mental. Por exemplo:

> Discípulo: Pode um cachorro ter uma natureza búdica?
>
> Mestre: Au-au.

Da mesma forma, o enigma é essencialmente um encantamento ao contrário: representa a revolta da inteligência contra o poder hipnótico das palavras de comando. No enigma, uma armadilha verbal é criada, mas se alguém puder "adivinhar", isto é, apontar para um objeto externo ao qual a construção verbal pode estar relacionada, esse algo externo a destrói como um encanto, e nós acionamos a armadilha sem sermos pegos por ela. O

trocadilho com “meet”[16] que observamos em Spenser faz parte da qualidade hipnotizante e encantatória da estrofe, onde coisas diferentes são atraídas para um único foco por sons semelhan- tes. Mas os trocadilhos que respondem enigmas do tipo: "Por que A é como B?” são piadas e, portanto, enfatizam a disparidade que uma mente consciente percebe entre duas coisas.

Encantamentos e enigmas, no entanto, estão psicologicamente muito próximos, já que o enigma não adivinhado ou indecifrável é ou pode ser um encantamento. Amuletos, abracadabras, ditos latinos, jargões, fórmulas como o *in principio* do frade de Chaucer, são todos encantamentos, ou agem como tal, desde que não sejam compreendidos. Novamente, o encantamento que você tem pode ser um enigma para uma outra pessoa quebrar ou resolver. Em *Beowulf*, muito se fala de objetos feridos, torcidos e curiosamente forjados, geralmente armas ou peças de armadura. Esses objetos têm afinidades com os crucifixos e encantamentos com poder de aprisionamento mencionados acima, mas é claro que um inimigo tentaria destruí-los.

Portanto, os enigmas geralmente implicam algum tipo de situação de inimizade ou disputa, em que alguém perderá muito, talvez a própria vida, se não souber a resposta. A inversão de um encantamento pode ser vista claramente em tais embates. Em um diálogo do século xv entre o demônio e uma virgem, o demônio apresenta uma série de enigmas, com a implicação de que a moça perderá sua alma se não souber responder. Ela ora a Jesus pedindo ajuda, obtém as respostas, e, a última, “o que é pior do que uma mulher?", tem como resposta: “O demônio”. Assim que é nomeado, o

demônio foge para longe. Uma variante deste tipo de poema-enigma é um diálogo entre um "falso cavaleiro" e um estudante. O menino recebe perguntas e várias imprecações são lançadas contra ele: mais uma vez, o pressuposto é, ou originalmente era, que se o garoto não respondesse à pergunta ou não conseguisse pensar em uma réplica, estaria perdido. Em versões mais aconchegantes e domésticas, um cavaleiro seduz uma donzela que protesta, exigindo que ele se case com ela: o cavaleiro diz que o fará se a donzela conseguir adivinhar enigmas do mesmo tipo: ela consegue e ele se casa.

Assim como o encantamento está ligado a uma submersão em um mundo inferior com menos liberdade de movimento, o enigma está ligado a resoluções cômicas, cenas de reconhecimento cômico de fuga ou resgate, ou a temas de contos populares, como realizar uma tarefa impossível, o que ocorre na história de Psiquê em Apuleio. Adivinhar um nome, como na história de Rumpelstiltskin dos irmãos Grimm, pode ser uma tarefa impossível desse tipo. O enigma também está ligado ao tipo muito comum de cena de reconhecimento que gira em torno de uma mudança de identidade, onde, digamos, a heroína prova ter sido roubada por piratas na infância, de modo que sua posição social atual é inferior à que deveria ter. A ideia por trás de tal dispositivo é, mais ou menos, “adivinhe quem ela é", em que a ligação com o enigma se torna patente. Na situação de inimizade ou competição, a simpatia do público normalmente está do lado daquele que soluciona os enigmas com sucesso. É a antítese do mago ou encantador, e o mago muitas vezes assume um papel demoníaco como seu oposto. A vida de Jesus nos evangelhos está cheia de respostas habilidosas a perguntas-dilema malignas que

marcam uma afinidade com o mesmo tipo literário. Édipo e Sansão, por outro lado, são figuras trágicas porque seus poderes de resolver ou propor enigmas desapareceram em um passado irrecuperável.

Com os enigmas do inglês antigo chegamos a uma forma que não é tanto uma armadilha verbal, mas uma teia de aranha verbal: os enigmas descrevem algo obliquamente e muitas vezes terminam com alguma fórmula como: "Pergunte qual é o meu nome", implicando que a adivinhação é parte integrante da experiência poética envolvida:

> Minha cabeça é forjada por um martelo, ferida com ferramentas pontiagudas, friccionada pela lima. Muitas vezes fico boquiaberto com o que está fixado à minha frente, quando, cingido com anéis, preciso ser empurrado com força contra o duro ferrolho; perfurado por trás, devo empurrar para frente aquilo que guarda o enlevo da mente de meu senhor à meia-noite. Às vezes arrasto meu nariz, o guardião do tesouro, para trás, quando meu senhor deseja tomar as provisões daqueles a quem, por sua vontade, ordenou que fossem expulsos da vida por poder assassino (chave).
>
> Vi dois rígidos cativos carregados para o aposento sob o teto do salão; eram companheiros atados juntos por fortes grilhões. Perto de um deles estava uma escrava de cabelos escuros que controlava ambos com rapidez em seus caminhos (mangual).

O que se nota em primeiro lugar nesses poemas é a tremenda energia de movimento em torno dos objetos: o que se sugere é o grande esforço físico tanto para criá-los quanto para usá-los. Aqui estamos novamente em um mundo de metamorfose, mas de um tipo diferente. Assim como uma imagem pode nos parecer uma apreensão de energia, ritmo e movimento, repentinamente capturada por um instante sem emoção, esses enigmas nos mostram um movimento de

dissolução e remodelação, que entra em um foco estacionário assim que adivinhamos, ou seja, inferimos qual é o objeto físico sólido ao qual a energia rodopiante conduz. Trata-se de um movimento em direção à identidade e não de afastamento dela, como ocorre nas metamorfoses ovidianas. O ato de nomear esses objetos também possui analogias com o despertar de um sonho, da mesma forma que o fantasma do Natal Futuro de Scrooge, em Dickens, foi finalmente identificado como o poste do dossel de sua cama.

Os dois exemplos citados mostram que os enigmas em inglês antigo são de dois tipos. O objeto pode ser descrito pelo poeta, ou o objeto pode falar por si mesmo e depois desafiar o leitor a adivinhar seu nome. Esse último caso usa a figura de linguagem conhecida como "prosopopeia" e se desenvolve em formas extensas, como no poema *A nuvem* de Shelley. Na metamorfose descendente ou de encantamento, em que, por exemplo, Circe transforma homens em animais, algo que antes era capaz de falar e ter consciência é obrigado a se calar. O poder das palavras sobre as coisas, o princípio central do encantamento, acaba separando o mago que tem o poder das palavras da criatura enfeitiçada que o perdeu e se tornou um mero objeto. O objeto falante inverte a direção do encantamento. E a partir do objeto falante é um pequeno passo, na imaginação, para a identificação do poeta, não apenas com o objeto, mas com toda a energia que, como vimos, é refletida no ob- jeto. Na coleção de poemas chineses[17] conhecida como *Ch'u Tz'u*, há muitas passagens como essa que, de acordo com o tradutor, mostram a influência do xamanismo, com seus voos extáticos e eróticos até uma identidade mais elevada com a natureza:

Miro minha longa flecha e disparo o Lobo Celeste [Sirius];
Agarro a Ursa Maior para servir vinho de canela.
Então, segurando minhas rédeas, mergulho para meu ocaso,
Em minha sombria jornada noturna de volta ao leste.

É pouco provável que o popular poeta da Restauração, Tom Durfey, tenha estado em contato com xamãs siberianos, por isso é ainda mais interessante que o mesmo tipo de imagem apareça nele:

Navegarei na Estrela-Cão [Sirius],
E depois perseguirei a manhã:
Correrei atrás da Lua até o meio-dia,
Mas farei com que ela perca seus chifres.[18]

A diferença entre encantamento e enigma está, portanto, princi- palmente na direção imaginativa. No período do inglês antigo, temos, além dos enigmas do Livro de Exeter mencionados acima, os enigmas latinos do Bispo Adelmo, que começam com um acróstico, fazem muitas referências a livros e materiais de escrita, ao aspecto visual da produção de palavras, e concluem com um poema longo e notável sobre a criação, no qual o poeta vê todos os objetos que mencionou como contidos na providência da criação de Deus. Poderíamos pensar, então, que se o amuleto nos leva, como dissemos, ao universo mitológico de nomes tradicionais e poderes misteriosos, o enigma parece mais nos levar ao mundo real explorado pela experiência sensorial, em que o olho e a razão são extremamente proeminentes. Seu contexto parece ser a natureza, tradicionalmente considerada nos séculos cristãos como uma palavra secundária de Deus, menos dependente de revelação especial e mais acessível ao intelecto sem auxílio superior. Mas há dificuldades nessa visão de enigmas, dificuldades que são indicadas pela forte

tendência do enigma ao humor e à brincadeira, à charada e ao paradoxo, a um senso de absurdo na justaposição de imagens e ideias visuais. Quando um relato verbal de um objeto é seguido de um palpite ou "adivinhação", real ou simulada, do que o objeto é, podemos achar que isso proporciona uma via de escape para o mundo exterior dos sentidos. Mas trata-se de uma fuga ilusória, pois a poesia não pode realmente nos levar para fora do mundo da poesia. O poema e o objeto estão relacionados de forma muito curiosa: parece haver algum enigma por trás de todos os enigmas que ainda não deciframos.

Na literatura, onde não há nenhuma tentativa de magia real, um poeta pode trabalhar com qualquer uma das formas, e nos tempos modernos, pelo menos, um poeta interessado em técnicas de encanta- mento provavelmente também se interessará por técnicas de enigmas, mesmo porque ambas apresentam problemas técnicos. Citamos anteriormente uma estrofe de *Ulalume* de Poe, que é essencialmente um poema de encantamento, mas Poe também lidava com enigmas, e alguns de seus poemas são acrósticos complicados. Da mesma forma, em *Finnegans Wake*, temos um tipo de linguagem que pode ser lida como linguagem onírica oracular ou como humor associativo. A contemporânea de Joyce, Gertrude Stein, passou a ser considerada o próprio tipo de escritora dissociativa, sendo muitas vezes ridicula- rizada ou caricaturizada com base nisso e, evidentemente, é verdade que estava muito interessada em técnicas dissociativas. Eis aqui um exemplo de *Tender Buttons*:

> Um não, um não desde, um não desde quando, um não desde quando desde, um não desde quando desde um não

> desde quando desde, um não desde, um não-desde quando desde, um não desde, um não, um não desde um não desde, um não desde, um não desde.[19]

Todavia, muitas das vinhetas em *Tender Buttons* são enigmas de um tipo bastante convencional, com a solução, como acontece fre- quentemente, fornecida no título. Assim, sob o título “Uma anágua, temos: "Um branco claro, uma desgraça, uma mancha de tinta, um encanto rosado”.

Mas com obras menos implacavelmente experimentais do que *Finnegans Wake* ou *Tender Buttons*, podemos ver mudanças de ênfase de uma para outra. A poesia de encantamento representa um aspecto do que Eliot chama de “dissociação da sensibilidade”: convoca-se um estado de espírito e exclui-se tudo o que possa perturbá-lo. O contexto polêmico da frase de Eliot nos lembra que a poesia de encantamento, manifestada em sua forma mais sutil em Keats e Tennyson, e em sua forma mais clara em Poe e Swinburne, dominou o gosto até cerca de 1915, após o qual uma atitude mental mais intimamente relacionada ao enigma começou a substituí-la, mais preocupada com o visual e o conceitual. Eliot também contrastou as “imagens visuais claras" de Dante com a miopia musical de Milton, falou de Swinburne como um poeta que não pensa e encontrou um precedente mais adequado nas combinações “metafísicas” de imagens concretas e abstratas de Donne. Um dos primeiros produtos do novo gosto foi o movimento imagista, com a sua concentração na imagem visualizada e na descrição. É claro que a tendência em si não era nova; aqui está, por exemplo, Josh Billings, no século XIX:

A garça não é carne, nem besta, nem ave, mas uma triste mistura de todas essas coisas. Vagueia pelas margens de riachos e lugares úmidos, procurando algo que perdeu.

Tem um bico longo, asas longas, pernas longas e é longa por inteiro.
Quando voa pelo ar, é tão graciosa quanto um moinho de vento liberto de suas amarras.[20]

Este poema (é um poema, seja qual for a intenção de Billings)[21] não é tecnicamente um poema-enigma, porque o objeto que descreve é nomeado nele, mas é claramente um poema imagista. Cito-o por duas razões. Em primeiro lugar, o seu tom humorístico marca a sua afinidade com a tradição dos enigmas ou adivinhas mais claramente do que, por exemplo, o poema de Amy Lowell; em segundo lugar, sugere outra caraterística com algumas ligações à tradição do enigma, o dispositivo retórico da pseudodefinição, que aparece noutra poetisa de enigmas, Emily Dickinson:

Renúncia — é uma virtude perfurante.[22]

Este dispositivo também é a base sobre a qual foram construídos os livros de caracteres do século xvII. Esses livros derivam de Teofrasto na literatura grega, porém, transformam sua observação bastante sóbria e direta em epigramas e paradoxos, escritos em uma prosa antitética com ritmo cantante. Um exemplo disso é Samuel Butler:

> Um marinheiro
>
> Deixa sua terra natal para se tornar um habitante do mar, e nada mais é do que uma espécie de peixe naturalizado. Não tem lugar fixo, embora sempre digam que está indo para um ou outro, mas é apenas um mero cidadão do mar, assim como os vagabundos são do mundo...

Percebemos que é comum dar a "solução" de poemas-enigmas em seus títulos. Nesses poemas, partimos da obra para o título. Aqui está o que tenho a dizer sobre algo; adivinhe o que é. Na técnica acima, partimos do título para a

obra. Aqui está o que estou falando; você nunca vai adivinhar o que posso encontrar para dizer sobre isso.

Emily Dickinson nos mostra outro aspecto da retórica dos enigmas neste poema sobre um colibri:

Uma rota de evanescência
Com uma roda giratória —
Uma ressonância de esmeralda —
Um ruflo de cochinilha —
E cada flor no arbusto
Ajeita sua cabeça tombada —
Quiçá, a carta de Túnis,
Uma leve caminhada matutina.[23]

Aqui o objeto é descrito em termos da sua energia de movimento, e as cores vivas são, como nas pinturas impressionistas, vistas como vibrações de luz e não como atributos de um objeto estático. As pala- vras mais longas – “evanescência” e “ressonância” — são obviamente usadas porque seu som reforça a imagem de giro e zumbido. Mas esta poetisa parece gostar de tais palavras por si sós; em outro poema, ela diz sobre o pássaro azul:

Sua voz conscienciosa planará impassiva
Acima da vicissitude ostensiva.[24]

Tendemos a pensar em palavras latinas longas como cinzentas e abstratas, porque as metáforas concretas que originalmente transmi- tiam, em grande parte, desapareceram. Quando eram novas, no século xv, eram consideradas "cores” da retórica, termos exóticos e estranhos, pertencentes ao que se chamava de dicção “dourada” (*aureate diction*).[25] Emily Dickinson claramente compartilha algo desse sentimento, assim como Poe: a dicção

de *Ulalume* também está repleta de palavras latinas, embora, sendo este um poema de encantamento, o efeito de palavras como "senescente" e "nebuloso" seja um tanto sonolento e confuso. Milton também usa muitas palavras latinas, principalmente porque têm um grande número de sílabas átonas, aliviando o pesado ritmo monossilábico do vocabulário nativo. Milton, é claro, está sempre ciente da base metafórica de tais palavras: "Elephants indorsed with towers" significa "elefantes com torres nas costas". Mas, exceto por esses casos especiais, a poesia tem uma tolerância limitada para palavras com probabilidade de se tornarem abstratas. A prática literária não confirma o entusiasmo de Stephen Hawes, no início do século XVI, por esse tipo de retórica:

Em poucas palavras, doce e sentenciosa,
Ornada a ouro, de construção sólida,
Aos ouvidos artísticos suave e deliciosa,
Bom repasto é a retórica dourada,
E para o leitor, a justa consolação,
Assim como purificamos o ouro do cobre
Para que a eloquência muito bem esclareça
A fala melodiosa da rude linguagem...[26]

Isso nos leva à outra metade da dissociação da sensibilidade de Eliot, o tipo de poesia feita de ideias e pensamentos, que expressa emoção falando sobre isso. A fórmula de William Carlos Williams, "não ideias sobre a coisa, mas a coisa em si", resume várias décadas de reação contra esse tipo de retórica. Observamos que, no enigma, há dois focos de interesse imaginativo, um visual e outro conceitual. Nos bestiários medievais, por exemplo, os supostos padrões de com- portamento de vários animais são descritos, mas somos levados, não somente aos seus nomes, mas ao

“significado” moral ou tipológico de seu comportamento. O mesmo ocorre com a relação entre imagens e comentários nos livros de emblemas. O paradoxo aqui é o de um mundo onde, como diz Wallace Stevens, "the squirming facts exceed the squamous mind" [os fatos coleantes ultrapassam a escamosidade da mente], em que os esforços humanos para controlar o mundo externo por meio de constructos mentais parecem desesperados. O senso de tensão e ironia na relação da mente com a natureza torna-se altamente autoconsciente em Donne e nos metafísicos, e dá um toque humorístico ao tipo de imagem mais típico deles. Eliot, observando essa qualidade também nos simbolistas franceses do século XIX, sugere que preservar o tom de tensão e dificuldade irônicas é quase um dever moral para um poeta do século xx. O problema com a declaração anticonceitual de Williams, no entanto, é que na poesia não existe, por assim dizer, algo como uma coisa. Palavra e coisa estão congeladas em dois mundos separados, e a realidade de cada uma só pode ser expressa pela outra em seu mundo. Este impasse paradoxal é justamente a essência do enigma.

Eliot também é claro ao afirmar que este tipo de imagens se torna realmente eficaz em tempos de enfraquecimento da autoridade espiritual. Na Renascença, Nicolau de Cusa, o inventor da doutrina da "douta ignorância”, inventou também uma série de jogos de enigmas destinados a exprimir certos paradoxos da natureza de Deus, os quais mostram as limitações da mente humana ao tentar compreender tal natureza. Deus está ausente, mas está presente; está dentro do mundo, mas está fora dele; seus olhos nos seguem por todo lado, mas nunca se movem, e assim por diante. Alguns

destes paradoxos são transformados em verdadeiros enigmas por Ben Jon- son[27] e incorporados na sua peça *Love Freed from Ignorance and Folly* [O amor liberto da ignorância e da loucura], onde as respostas não são “Deus”, mas o Rei James e a terra da Grã-Bretanha. Jonson, no entanto, tem uma visão negativa dos enigmas, os quais considera o refúgio da estupidez: sua atitude é "antimetafísica”, tanto aqui como em outros lugares. Por isso, a "ignorância” de sua máscara é identi- ficada com a Esfinge, que propõe e interroga os enigmas. Contudo, os paradoxos de Nicolau de Cusa ainda assombram Eliot em nosso século, lutando para expressar o significado de uma encarnação que não está nem dentro nem fora do tempo, e está rodeada por uma “luz branca, imóvel e movediça”.

Quando Mallarmé diz que o poeta não nomeia nem aponta, mas descreve o estado de espírito evocado pelo objeto, ele parece sugerir um método de escrever enigmas sem adivinhação, o que parece des- truir todo o objetivo do enigma. Pode ser, no entanto, que também esteja sugerindo uma maneira de superar o impasse que encontramos acima. No enigma típico, há uma pergunta implícita no poema, da qual a adivinhação é a resposta. Mas a resposta a uma pergunta aceita os pressupostos da pergunta e, consequentemente, consolida o nível mental em que a pergunta é feita. Isso é adequado para a informação, onde simplesmente queremos deter ou neutralizar a pergunta. Porém, na religião, na filosofia, na ciência, todas as respostas se desgastam mais cedo ou mais tarde, porque esses assuntos continuam crescendo e se expandindo por meio de uma série de perguntas mais bem formula- das. Algo semelhante certamente deve ser verdade para a literatura, mesmo que os

processos de crescimento e expansão assumam formas diferentes.

Um dos enigmas do inglês antigo diz o seguinte:

> O monstro veio navegando, maravilhoso sobre a onda;
> do navio, gritou em sua beleza para a terra; alto era seu estrondo; sua risada era terrível, medonha na terra; suas extremidades eram afiadas. Era malignamente cruel, não facilmente levado à batalha, mas feroz na luta; esmagava os lados do navio, implacável e devastador. Amarrava-o com um encanto funesto; falava com astúcia sobre sua própria natureza: “Minha mãe é da mais querida raça de donzelas, é minha filha crescida em grandeza, como é sabido pelos homens, pelas pessoas entre o povo, que ela permanecerá com alegria na Terra em todas as terras”.

A resposta deveria ser “iceberg”, que tem água como mãe e filha porque vem e retorna para a água. Mas a resposta não faz justiça ao poema: como todas as interpretações que pretendem dizer: “É isto que o poema quer dizer", a resposta está errada porque é uma resposta. A verdadeira resposta à pergunta implícita num enigma não é uma "coisa” fora dele, mas aquilo que é tanto palavra como coisa, e está tanto dentro como fora do poema. Este é o universal de que o poema é a manifestação, a ordem de palavras que nos fala de batalhas e naufrágios, da ligação íntima entre beleza e terror, dos ciclos de vida e morte, da mutabilidade e do Apocalipse, dos ecos do Leviatã e da Juno de Virgílio, e de Deméter e de Kali e de Circe e de Tiamat e de Midgard e das sereias e das Valquírias, tudo isso é focado e estimulado por este "iceberg".

O encantamento vem de um universo mitológico de nomes e seres misteriosos: o mágico retira desse mundo o poder que aplica às coisas. O poeta é um mágico que renuncia à sua

magia e, assim, recria o universo de poder em vez de tentar explorá-lo. O enigma vai na direção oposta e precisa fazer a renúncia correspondente à resposta ou à adivinhação. A resposta é outra forma de tentar obter controle sobre as coisas, a forma conceitual, e renunciar a ela significa, mais uma vez, ser livre para criar. Como diz Paulo, agora vemos um enigma em um espelho, mas resolvemos o enigma saindo do espelho, entrando no mundo que as palavras e as coisas refletem.

---

1 Paul Hernadi. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (1972): o comentário está apenas no título, não no livro em si.↩

2 "I command all the ratons that are here about / That none dwell in this place, within ne without, / Through the virtue of Jesu Christ, that Mary bare about, / That all creatures owen for to lout, / And through the virtue of Mark, Matthew, Luke and John, / All four Evangels corden into one..." (tradução livre) — NT.↩

3 “Matthew, Mark, Luke and John, / Bless the bed that I lie on” (tradução livre) — NT.↩

4 Cf. William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 39: “Never harm / Nor spell nor charm / Come our lovely lady nigh. / So good night, with lullaby" (tradução de Beatriz Viégas-Faria) — NT.↩

5 "E para embalar seu sono macio, / Um riacho a gotejante de alta rocha despencando, / E uma garoa constante estilava sobre o teto, / Mesclada ao murmurar do vento, semelhante ao zumbido / Dum enxame de abelhas, o fez adormecer profundamente. / Nenhum outro ruído, nem gritos perturbadores do povo, / Como costumam incomodar a cidade murada, / Podia ser ouvido ali: mas a tranquilidade despreocupada jaz, / Envolta em eterno silêncio, distante dos inimigos” (tradução livre) — NT.↩

6 "Ira, ciúme, tristeza, amor assim prostaram este escudeiro. / Ira, ciúme, tristeza, amor se expulsam assim: / A ira é um fogo; o ciúme, uma erva daninha / a tristeza, um aluvião; o amor, um monstro cruel; / O fogo vem da fagulha; a erva, da parca semente; / O aluvião, das gotas; o monstro, da imundície: / Mas fagulhas, sementes, gotas e imundície assim se demoram: / As fagulhas logo se apagam, a semente germinada é arrancada, / As gotas secam, a imundície é limpa e

purificada: / Assim ira, ciúme, tristeza, amor morrem e decaem” (tradução livre) NT.↩

7 "A terra tomou da terra, terra com aflição / A terra trouxe outra terra, à terra por atração/ A terra deitou mais terra, na cova aberta ao chão / E a terra obteve na terra, da terra o seu quinhão” (tradução livre) — NT.↩

8 "And he that will this toast deny, / Down among the dead men, / Down among the dead men, / Down, / Down, / Down, / Down among the dead men let him lie” (tradução livre) — NT.↩

9 *Paraíso perdido*, 1. vii, p. 493, vv. 216–217: “Silence, ye troubled waves, and, thou deep, peace!" / Said then th'omnific Word: “Your discord end!” (tradução de Daniel Jonas) — NT.↩

10 Citado em *Anerca* (1960), editado por Edmund Carpenter.↩

11 "Poor it is: this land, / Poor it is: this ice, / Poor it is: this air, / Poor it is: this sea, / Poor it is" (tradução livre) — NT.↩

12 "Tudo o que é agradável ao ouvido vivo, / Estava ali reunido em uma harmonia, / Pássaros, vozes, instrumentos, ventos, águas, todos concordam. / As aves joviais, envoltas em alegre sombra, / Afinavam suas notas docemente com a voz; / As angelicais vozes suaves e trêmulas produziram / Uma resposta harmoniosa aos instrumentos divinos: / Os sonoros instrumentos prateados se unem / Ao murmúrio grave da queda d'água: / A queda d'água descia com discreta variação, / Ora suave, ora forte, chamando o vento: / O gentil vento gorjeante a tudo respondia” (tradução livre) — NT.↩

13 "Listen, and appear to us, / In name of great Oceanus, / By the earth-shaking Neptune's mace, / and Tethys' grave majestic pace; / By hoary Nereus' wrinkled look, / And the Carpathian wizard's hook; / By scaly Triton's winding shell, / And old soothsaying Glaucus' spell; / By Leucothea's lovely hands, / And her son that rules the strands; / By Thetis' tinsel-slippered feet, / And the songs of Sirens sweet; / By dead Parthenope's dear tomb, / And fair Ligea's golden comb, Wherewith she sits on diamond rocks / Sleeking her soft alluring locks; / By al the nymphs that nightly dance / Upon thy streams with wily glance; / Rise, rise, and heave thy rosy head / From thy coral-paven bed, / And bridle in thy headlong wave, / Till thou our summons answered have. / Listen and save!” (tradução livre) — NT.↩

14 "Cantos podem do céu fazer descer a Lua”. Cf. Virgílio, *Bucólicas*, vIII, v. 69 — NT.↩

15 Trata-se do poema *Ulalume*, de Edgar Allan Poe: “And now, as the night was senescente / And star-dials pointed to morn - / As the star-dials hinted of morn — /At the end of our path a liquescent / And nebulous lustre was born, / Out of which

a miraculous crescent /Arose with a duplicate horn — / Astarte's bediamonded crescent / Distinct with its duplicate horn" (tradução de Fernando Pessoa) — NT.↩

16 Cf. p. 164. No primeiro verso em que aparece, a palavra “meet” enfatiza o sentido de adequação, união harmoniosa, indicando que as vozes angelicais respondem harmoniosamente (*respondence meet*) aos instrumentos divinos (*to th' instruments divine*). No verso seguinte, “meet" adquire o sentido de encontro, reunião e junção de sons distintos, sugerindo que os instrumentos de prata (*The silver sounding instruments*) se juntaram (*did meet*) ao murmúrio grave da queda d'água (*With the base murmure of the waters fall*). Mesmo preservando o sentido literal de encontro e união, a nuance em ambos os casos é distinta — NT.↩

17 A passagem citada é de *Ch'u Tz'u, The Songs of the South*, traduzido por David Hawkes (1959). Beacon Press (1962), p. 42.↩

18 "I'll sail upon the dog-star, / And then pursue the morning: / I'll chase the moon till it be noon, / But I'll make her leave her horning” (tradução livre) — NT.↩

19 "A no, a no since, a no since when, a no since when since, a no since when since a no since when since, a no since, a no-since when since, a no since, a no, a no since a no since, a no since, a no since" (tradução livre) — NT.↩

20 "The crane iz neither flesh, beast, nor fowl, but a sad mixtur ov all theze things. / He mopes along the brinks of kreeks and wet places, looking for sumthing he haz lost. / He has a long bill, long wings, long legs, and iz long al over. / When he flies thru the air, he iz az graceful az a windmill, broke loose from its fastenings” (tradução livre) — NT.↩

21 Citado de Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (1936).↩

22 "Renunciation — is a piercing Virtue” (tradução livre) — NT.↩

23 "A Route of Evanescence / With a revolving Wheel — / A Resonance of Emerald - / A Rush of Cochineal — / And every Blossom on the Bush / Adjusts its Tumbled Head — / The mail from Tunis probably, / An easy Morning's Ride” (tradução livre) — NT.↩

24 “Her conscientious Voice will soar unmoved / Above ostensible Vicissitude” (tradução livre) — NT.↩

25 Estilo ornamentado em voga entre poetas do século xv, como John Lydgate, na Inglaterra, e William Dunbar, na Escócia, cujo objetivo era dourar ou “iluminar” o vernáculo com classicismos, como “superne” e “eterne” em: “Hale, Sterne Superne! Hale, in eterne, In Godis Sicht to schyne!” (Dunbar, *Ballad of Our Lady*). Os críticos posteriores geralmente consideraram os resultados como floreados e exagerados.↩

26 "In few words sweet and sententious / Depainted with gold, hard in construction, / To the artic [artistic] ears sweet and delicious / The golden rhetoric

is good refection / And to the reader right consolation / As we do gold from copper purify / So that elocution doth right well clarify / The dulcet speech from the language rude" (tradução livre) — NT.↩

27 Cf. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), cap. xiv.↩

CAPÍTULO 7

O romance como máscara

I

Comecemos pelos dois conhecidos gêneros cômicos da literatura grega: a comédia antiga e a comédia nova. A característica distintiva da comédia nova, a forma predominante da época romana até o século XIX, é a trama teleológica, na qual, como regra, um amante alienado caminha em direção à realização sexual. A comédia nova atinge seu telos na cena final, que é superficialmente um casamento e, mais profundamente, um renascimento. Uma nova sociedade é criada no palco nos últimos momentos de uma típica comédia nova, e muitas vezes é expandida por uma cena de reconhecimento e a restauração de um direito de primogenitura. O reconhecimento está ligado ao segredo do nascimento de alguém no dispositivo comum da trama do enjeitado. Mais simples e igualmente popular é a comédia em que um herói, após muitos reveses, consegue fazer algo que conquista para si a heroína e um novo senso de identidade.

Em tal estrutura, os personagens são essencialmente funções da trama. Por mais bem realizados que possam ser, estão sempre organicamente relacionados aos papéis ao redor dos quais a trama se desenrola, seja de senex (o velho), parasita, bufão ou rival fanfarrão. A commedia dell'arte

mostra com grande clareza como um grupo de personagens fixos, relacionados a uma trama fixa, é a base das estruturas cômicas de Shakespeare e Molière, já que ambos os dramaturgos mostram muitas afinidades com a commedia dell'arte. Na teoria dos “humores" de Ben Jonson, a concepção de personagem da comédia nova como função da trama é racionalizada de uma forma muito engenhosa. Um personagem que é, por definição, essencialmente o que o seu contexto na trama o torna, obviamente tem algo previsível como base. O humor também é, por definição, um personagem dominado por uma reação previsível. Mas a previsibilidade da resposta também é uma das principais fontes do humor, como observaram vários teóricos da comédia até Bergson. Portanto, em uma “comédia de humores", a estrutura cômica, a caracterização cômica e o humor cômico são rigorosamente unificados. Uma unidade semelhante forma a base para a "peça bem feita” de Scribe e Sardou no século XIX, um tipo de drama bem dentro da tradição da comédia nova. Infelizmente, muitas das peças de Jonson, especialmente as posteriores, eram tão “bem feitas" que fracassavam no palco devido ao excesso de elaboração.

A comédia nova desenvolveu duas formas principais: a forma romântica de Shakespeare e a forma mais realista e deslocada da tradição neoclássica, na qual o maior nome é Moliére. Quanto mais realista essa comédia se torna, mais ela corre o risco de se tornar uma comédia doméstica sentimental, como a comédie larmoyante do século XVIII. Uma combinação de tratamento realista e estrutura de comédia nova tende ao sentimentalismo inerente, pois seu tema se aproxima muito da temática favorita das colunas de

aconselhamento dos jornais: "Volte para casa; está tudo perdoado". Moliére concentra quase todo o interesse dramático num "humor" central ou figura bloqueadora, cuja loucura particular, seja ela avareza, esnobismo ou hipocondria, ajuda a manter o tom bem longe do sentimentalismo. Em Sheridan e Goldsmith, o esforço para obter uma textura seca e espirituosa é mais difícil. As virtudes domésticas não parecem ter atraído a lealdade de um grande gênio dramático, a menos que queiramos chamar Beethoven de um grande gênio dramático: Fidelio é o tributo de um solteiro à felicidade doméstica, mas a extraordinária irregularidade da música talvez indique alguma dúvida em sua mente.

Eventualmente, a estrutura da comédia nova abandonou o palco para o romance doméstico, onde um tom sentimental é mais fácil de acomodar. O enredo do enjeitado reaparece em Tom Jones e é um recurso padrão em Dickens. A concepção de caracterização em Dickens é muito próxima à do humor jonsoniano, exceto pelo fato de que a forma ficcional mais solta pode encontrar espaço para um grande número de personagens periféricos que não estão diretamente envolvidos na trama central. Contudo, quando o drama inglês ressurgiu no final do século XIX, as fórmulas da comédia nova foram usadas principalmente para fins de paródia, sendo a paródia o sinal usual na literatura de que algumas convenções estão ficando desgastadas. Começamos com paródias de herdeiros misteriosos em Gilbert e Sullivan, notadamente nas operetas Pinafore e The Gondoliers; depois temos a paródia urbana de Wilde sobre o enredo do enjeitado em A importância de ser prudente.

Bernard Shaw, contemporâneo de Wilde, estava bem ciente do quanto alguns dos dispositivos padrão da comédia nova já haviam sido parodiados por Ibsen. As paródias de Shaw das cenas de reconhecimento da comédia nova incluem o engenhoso dispositivo que permite a Undershaft adotar seu genro como sucessor em Major Barbara, e a descoberta em O homem e as armas de que o Capitão Bluntschli é da mais alta patente social possível em seu país: ser um cidadão suíço comum. Além disso, ele enriquece o suficiente, herdando um negócio hoteleiro, para superar seu rival Sérgio. Um tipo mais convencional de trama de parentesco oculto da comédia nova é parodiado em You Never Can Tell. Na geração seguinte, o escritor que seguiu mais de perto a estrutura da comédia nova, conforme estabelecida por Plauto e Terêncio, foi P. G. Wodehouse. Em outras palavras, a estrutura teleológica da comédia nova parece ter saído do centro da literatura "séria" no século xx.

Nessa situação, os escritores de comédia claramente precisam fazer algo diferente, e o que estão fazendo pode ser mais fácil de entender se pensarmos na comédia antiga, não simplesmente como uma forma usada por Aristófanes que morreu com ele — na verdade, antes dele —, mas em um sentido estrutural mais amplo, um gênero permanente de comédia, aberto em qualquer época para escritores entediados ou inibidos por outras convenções, ou que suspeitam que seu público também esteja. Quando olhamos para a comédia antiga dessa forma, ela começa a se expandir para o gênero alternativo à comédia nova.

A estrutura da comédia antiga é mais dialética do que teleológica, e sua característica distintiva é a disputa ou agon.

Essa característica cria uma forma processional ou sequencial, na qual os personagens podem aparecer sem introdução e desaparecer sem explicação. Nessa forma, os personagens não são funções de uma trama, mas veículos ou personificações de uma disputa. A disputa dramática da comédia antiga, via de regra, não é simplesmente entre personalidades em si, mas entre personalidades como representantes de forças sociais maiores. Essas forças podem ser as de alguma forma de luta de classes, como em Brecht, ou podem ser crises específicas como a guerra ou uma eleição, ou impulsos psicológicos ou atitudes mentais. Em Aristófanes, essas forças são geralmente as associadas aos demagogos de Atenas, como Cléon, que estavam obcecados em prosseguir com a guerra contra Esparta. Essa forma é apropriada para a introdução de figuras históricas ou contemporâneas. Recordemos como Sócrates e Eurípides aparecem em Aristófanes; em Bernard Shaw, que mostra claramente a transição para as convenções da comédia antiga, temos as caricaturas de Asquith e Lloyd George em Back to Methuselah [Volta a Matusalém]; e isso prepara o caminho para peças mais recentes sobre Churchill, o Papa e vários análogos de Hitler. Esses personagens também podem vir da literatura: penso, como exemplo aleatório, no Camino Real de Tennessee Williams, que começa com Dom Quixote e Sancho Pança entrando pela plateia de uma forma que lembra curiosamente As rãs de Aristófanes.

Observamos em Aristófanes que, embora o agon possa terminar com a vitória de algo que o dramaturgo aprova, também pode ser uma vitória de algo patentemente absurdo, como em Os pássaros ou Ecclesiazusae [A assembleia das

mulheres]. Uma estrutura cômica, baseada em uma disputa em que o absurdo é o vencedor, é claramente antiteleológica e possui o maior contraste possível com a comédia nova que, por sua vez, é mais idealista. Assim, embora o próprio Aristófanes seja um escritor espirituoso, cheio de piadas e palhaçadas, a forma que utiliza, em seu contexto mais amplo, também é uma forma apropriada para a comédia de humor negro ou absurda. Até mesmo nele, os ataques pessoais hostis, embora possam ter sido permitidos por motivos religiosos, não são simplesmente uma boa diversão. Podemos racionalizar a brincadeira de Sócrates e Eurípides com base nisso, mas ainda há Cléon. O tom mais sombrio latente na comédia antiga foi reconhecido na época elisabetana. "Este poema amargo chamado de velha comédia foi abandonado e expurgado, e a nova comédia entrou em seu lugar, mais civilizada e muito mais agradável". Sem dúvida, foi o humor sardônico de Every Man Out of His Humor [Cada homem fora de seu humor] que fez com que Jonson falasse dela como próxima da comédia antiga, embora ainda esteja dentro das convenções da comédia nova em sua estrutura. Em nossos dias, a comédia de humor negro é normal, mas há meio século, quando Tchekhov mostrava personagens congelando lentamente nas garras de uma classe moribunda, muitas plateias achavam difícil acreditar que O jardim das cerejeiras ou As três irmãs fossem comédias.

A comédia nova pode seguir em uma direção romântica ou realista; um desenvolvimento típico da comédia antiga é em direção à fantasia, o que agora nos parece uma técnica peculiarmente moderna. Quando personagens são personificações de conflitos sociais ou psicológicos, a

concepção do indivíduo como definido principalmente pela consciência "sã" ou desperta da experiência cotidiana é apenas um dos muitos pontos de vista possíveis. Na comédia nova, estamos continuamente cientes da predominância do senso de experiência: percebemos isso, por exemplo, na rígida hierarquia social da comédia shakespeariana, a qual a ação da peça jamais perturba essencialmente. A comédia antiga, ao contrário, pode ser chamada de "drama do ser liberado". Em Aristófanes, alguns personagens podem ser deuses, como em Os pássaros, ou mortos, como em As rãs, ou alegorias, como em A paz. Uma tendência semelhante de introduzir personagens que não coincidem com os corpos dos indivíduos é observada no teatro do absurdo, especialmente em Ionesco. Uma direção dessa tendência é a caracterização arquetípica que encontramos, por exemplo, em Esperando Godot, onde os dois personagens principais se identificam com uma série de figuras representativas, como os dois ladrões crucificados com Cristo.

Esperando Godot também é, em um de seus aspectos, uma paródia dos diálogos de vaudeville, aquelas longas tagarelices disformes que costumavam acompanhar o "filme principal" na minha juventude. Esse tipo de preenchimento verbal ocasionalmente aparece no drama legítimo, como na primeira cena de The Apple Cart de Shaw, que lembra vagamente a convenção da "peça bem feita" de introduzir a história e a atmosfera por meio de recursos como uma conversa entre a heroína e sua confidente no início. Na verdade, boa parte da textura de muitas peças de Shaw consiste em um tipo de diálogo cruzado que guarda a mesma relação com a comédia antiga que a commedia dell'arte tem

com a comédia nova. Em versões mais sofisticadas desse tipo de diálogo, como as vemos em certas formas de entretenimento em casas noturnas (por exemplo, Nichols e May[1]), torna-se mais claramente uma disputa verbal. Quando a disputa se baseia em incidentes em vez de palavras, podemos ter a estrutura sequencial solta de alguns dos primeiros filmes de Chaplin, nos quais há uma série de colisões entre o herói e vários antagonistas antipáticos, muito similar em forma, por exemplo, à última parte de Os acarnianos de Aristófanes.

Na comédia nova, o significado essencial da peça, ou o que Aristóteles chama de “dianoia”, está ligado à revelação da trama, mas tal significado pode ser cristalizado em uma série de axiomas sentenciosos que expressam reflexões decorrentes dos vários estágios da trama. Essas máximas sentenciosas são uma das características mais conhecidas da retórica da comédia nova. A comédia antiga é menos sentenciosa e mais argumentativa do que a comédia nova; portanto, pode haver espaço para longas arengas ou monólogos, que tendem a interromper a ação de uma comédia nova, e aparecem nela apenas como um virtuosismo técnico, como o discurso de Jaques sobre as sete idades do homem.[2] Em Aristófanes, às vezes temos um discurso direto para o público, tecnicamente chamado de "parábase”; em Shaw, a parábase é transferida para um prefácio que o público deve ler junto com a peça; e muitas comédias recentes não apenas incluem, mas são baseadas em monólogos, como vemos em várias peças de Beckett e em A história do jardim zoológico de Albee.

Como podemos ver pelo uso de um coro por Aristófanes, a comédia antiga, devido à sua forma processional mais solta, pode ser mais espetacular do que a comédia nova. Na comédia nova, quando ultrapassamos as canções incidentais que encontramos em Shakespeare, a música e o espetáculo tendem a caricaturizar as complicações do enredo, como em As bodas de Fígaro. Mas a comédia antiga está, por sua própria natureza, mais próxima da comédia musical, e notamos como as peças de Shaw, apesar de sua textura intensamente verbal, resultam muitas vezes em surpreendentemente boas comédias musicais. Mais uma vez, o fato de a comédia antiga estar menos preocupada com o jogo do amor e os rituais do namoro da classe média ou alta torna-a um meio mais adequado para um tratamento mais franco e explícito do funcionamento do instinto sexual. Até mesmo a grosseria, que é tão evidente em Aristófanes, reaparece na sátira MacBird, de Barbara Garson, e em formas semelhantes de drama disfarçado.

Dos dramaturgos modernos, talvez seja T. S. Eliot o que mostra mais claramente o conflito entre os dois tipos de comédia. Eliot começa seus esforços dramáticos com a exuberante e magistralmente original Sweeney Agonistes, com o subtítulo "Fragmento de um Agon" onde, para além da óbvia e declarada influência de Aristófanes, aparecem muitas das características acima referidas, como a assimilação da comédia musical e das formas de vaudeville. No entanto, quando se dedica a escrever seriamente para o palco, obtemos confecções como The Confidential Clerk [O funcionário confidencial], em que a principal influência é Ion, de Eurípides, geralmente tomada como o ponto de partida da

comédia nova. Todavia, O funcionário confidencial parece, em comparação com Sweeney Agonistes, uma piada um tanto pedante, uma tentativa de fazer de novo o que Oscar Wilde (e, por falar nisso, W. S. Gilbert) já havia feito com mais frescor.

As comédias de Shakespeare conformam-se, em sua maioria, a um desenvolvimento romântico da comédia nova. Mas Shakespeare foi um experimentador versátil, e há pelo menos uma peça que se aproxima do gênio da comédia antiga, tal como a tratamos aqui. Trata-se de Troilo e Créssida. Aqui os personagens são figuras conhecidas da história ou da literatura; a estrutura é uma sequência simples, construída sobre o pano de fundo do movimento de Helena da Grécia para Troia e, em primeiro plano, o movimento de Créssida na direção inversa; os personagens são ao mesmo tempo encarnações e prisioneiros dos códigos sociais que adotam, e, no que diz respeito à ação da peça em si, o único vencedor da disputa é o absurdo. Não há fantasia na peça, exceto no sentido de que o código cavalheiresco troiano é fantasia, mas a caracterização é arquetípica, com uma forte sensação de que a Guerra de Troia, o início da história secular, está estabelecendo o padrão para toda a história que se segue. Encontramos isso nos dois tremendos discursos de Ulisses sobre o grau e sobre o tempo, as duas categorias primárias da vida neste mundo, e na observação de Pândaro: “Que até o fim do mundo todos os pobres medianeiros tragam meu nome; chamai-os de Pândaro”. As razões pelas quais esta peça parece peculiarmente "moderna", com frequência encenada em trajes contemporâneos, devem estar claras agora.

A comédia nova, especialmente em sua forma mais romântica ou shakespeariana, tende a ser uma estrutura ideal com fortes analogias à religião. O sentido em que o cristianismo é uma comédia divina se aproxima da comédia nova: o herói da comédia cristã é Cristo, e a heroína que se torna sua noiva é a sociedade renascida da Igreja Cristã. Afinidades semelhantes entre a comédia nova romântica e o mito religioso podem ocorrer fora do cristianismo, como vemos nas peças sânscritas, notadamente Sakuntala. A comédia antiga é uma forma mais existencial, em que o tema central é a zombaria, podendo incluir a zombaria dos deuses, acima ou abaixo. O gênio que preside a comédia nova é Eros, mas o gênio que preside a comédia antiga é mais como Prometeu, um poder titânico envolvido por seu desprezo pelos deuses em um mundo caótico de absurdo e angústia.

Existem dois princípios estruturais principais na literatura: o princípio do movimento cíclico, da vida para a morte e da morte para o renascimento, geralmente simbolizado pelos ciclos solares e sazonais da natureza, e o princípio da polaridade, em que um mundo ideal ou atraente, descrito ou implícito, é contrastado com um mundo absurdo, repulsivo ou maligno. A comédia nova contém a forma cíclica: a ação teleológica move-se em direção à nova vida ou sociedade renascida da cena final. O princípio da polaridade existe neste contexto, como, por exemplo, a oposição de um pai ao desejo de seu filho de se casar com a heroína. Na comédia antiga, onde a disputa entre dois conjuntos contrastantes de valores geralmente é muito proeminente, a polaridade é, via de regra, a forma que a contém. Ou seja, a comédia antiga sugere algum tipo de norma social

implicitamente contrastando com sua ação principal na mente do público, algo à luz do qual o absurdo dessa ação se torna propriamente absurdo. Há vislumbres disso em Aristófanes, como na festa de Dionísio em Os arcanianos, mas não há uma imagem de vida consistentemente idealizada apresentada em suas peças. Da mesma forma, na comédia nova, a vida idealizada ocorre não tanto na ação, mas sim no tipo de vida "felizes para sempre" que, muitas vezes, se supõe começar no final da ação.

II

Na máscara,[3] o princípio organizador é o da polaridade, o contraste entre as duas ordens simbolizadas pelas duas partes em que se divide: a antimáscara e a máscara propriamente dita. A antimáscara normalmente vinha primeiro (Middleton chega a utilizar a grafia "antemasque" [antemáscara]) e frequentemente retratava o grotesco, o obsceno, ou tudo aquilo que o público estava disposto a aceitar como socialmente inferior. Bacon, em seu brilhante ensaio sobre máscaras e triunfos, lista figuras da antimáscara como "bobos, sátiros, babuínos, homens selvagens, figuras ridículas, bestas, espíritos, bruxas, etíopes, pigmeus, turcos, ninfas, rústicos, cupidos, estátuas que se movem e similares". A máscara propriamente dita era uma cerimônia imponente e elaborada em homenagem a uma pessoa distinta, frequentemente da realeza. O tema geralmente era alegórico ou clássico, do tipo que muitas vezes exigia muita explicação quando impresso, especialmente quando Ben Jonson era o autor. Tal tema era apropriado para o elitismo do ambiente, sendo que as divindades clássicas claramente haviam sido

criadas originalmente como uma analogia a uma aristocracia. Os atores das antimáscaras posteriores e mais elaboradas eram frequentemente profissionais; já os da máscara propriamente dita eram mais provavelmente cavalheiros e damas da nobreza cujos nomes eram listados com orgulho nas versões impressas. As ansiedades intelectuais sobre a mistura de classes altas e baixas nas peças do teatro popular raramente eram perturbadas por uma máscara, que tendia a tornar as distinções sociais um tema essencial no espetáculo. Em Jonson, especialmente, a ideia geral é que a antimáscara representa uma paródia ou imitação burlesca de algo cuja forma real é apresentada posteriormente em associação direta com o rei, ou com a figura mais eminente presente.

A máscara erguia assim um espelho idealizador para a sua plateia, e não só dramatizava a sua estrutura social estratificada, como refletia nas suas imagens toda a cosmologia religiosa e filosófica que racionalizava essa estrutura. Nesta cosmologia, o mundo começou com um ato de criação em que um poder divino impôs uma ordem à turbulência do caos. A ordem é frequentemente designada por harmonia e é simbolizada pela música; o poder criador é também o poder do amor, sendo o amor, no nível puramente automático da "atração", a força que permite que os princípios beligerantes do caos se separem nos quatro elementos, cada um dos quais mantém o seu lugar. A criação toma a forma de uma hierarquia ou cadeia de seres, e a hierarquia da sociedade jacobina, a cadeia de autoridade dependente do rei, continua a ordem natural das coisas nos seus aspectos sociais e políticos. Em cada ponto há um paralelo político e cosmológico: no fundo da cadeia do ser

está o caos; no fundo da sociedade estão os elementos correspondentes da anarquia e da agitação.

O rei, portanto, não só governa por direito divino, mas é um emblema visível da autoridade de Deus. Considerando que Jonson observou a Drummond de Hawthornden que os Anniversaries de Donne eram blasfemos, porque diziam coisas sobre Elizabeth Drury que só deveriam ser ditas sobre a Virgem Maria, pode parecer estranho que Jonson por vezes fale do Rei James em termos que seriam mais apropriados a Cristo. Em Amor liberto da ignorância e da loucura, a ação gira em torno da adivinhação de enigmas cujas respostas certas são a Grã-Bretanha e o Rei James: os próprios enigmas têm origem em alguns paradoxos da Douta ignorância de Nicolau de Cusa, onde a resposta certa é Deus. Do mesmo modo, em Oberon:

> *É ele quem detém o tempo para que não envelheça,*
> *Guardando a juventude em sua fronte dourada.*
> *Corre sem cessar em seu próprio círculo eterno,*
> *Mantendo seu curso tão certo quanto o Sol.*
> *Faz com que seja sempre dia, sempre primavera,*
> *Onde resplandece, tudo vivifica*
> *Como uma nova natureza: portanto, chamar-lhe*
> *Por seu devido título é dizer: ele é tudo.*[4]

Embora o que pareça uma lisonja um tanto brutal seja coerente com o gênero no qual Jonson trabalhava e que tanto contribuiu para criar, podemos ter dificuldade para perceber a pressão que essas máscaras devem ter exercido sobre as pessoas que eram homenageadas, principalmente sobre o rei. O rei, quando presente, estava sempre no centro de todo o espetáculo, sendo, como Ariel, um ator passivo, além de espectador. É compreensível que as poucas observações

registradas de James durante as máscaras revelem um cansaço exasperado por ser arrastado para tantos entretenimentos do gênero. É evidente que, por vezes, ele teria dado a sua coroa para possuir o equivalente àquele bastião das liberdades democráticas, o botão de liga e desliga da televisão, que pode transformar todo o barulho insensato em silêncio e escuridão, sem deixar quaisquer vestígios.

O discurso de Próspero após a máscara em A tempestade, que acabou de ecoar, expressa com eloquência definitiva outra característica da máscara: sua transitoriedade. Assim como uma Exposição Mundial em miniatura, onde uma cidade inteira é construída e demolida, a máscara era uma performance enormemente cara e diversificada que brilhava por uma noite e desaparecia. Alguns dos textos impressos dão a sensação de tentar desesperadamente salvar algo da intensa experiência da produção original. “São apenas brinquedos”, é a observação inicial de Bacon em seu ensaio, e a máscara tem algo da qualidade cultural que Fabergé simbolizava em uma época posterior, de "artefatos" elaborados ou brinquedos para a classe ociosa. A luz bruxuleante de velas e tochas deve ter aumentado muito a sensação de irrealidade, quase ao ponto da alucinação. A máscara, em resumo, sugere irresistivelmente a imagem de magia ou ilusão conjurada.

Esse era o aspecto da máscara que incomodava Jonson: parece irônico que um autor com um senso tão forte de permanência da literatura, único em sua época que ansiava por publicar suas peças, estivesse associado a uma forma teatral frágil e altamente especializada, com tão pouco significado fora de seu contexto e ocasião imediata. Jonson,

naturalmente, se orgulhava de sua habilidade em escrever máscaras, mas a sensação de que Inigo Jones,[5] com seus efeitos de palco infinitamente engenhosos, era o verdadeiro mágico e roubava a cena dele todas as vezes, era prejudicial à sua autoestima. Para preservar essa autoestima, Jonson se apegava à cosmologia dramatizada pela máscara. Para Jonson, a máscara consistia em um corpo perecível, criado por Inigo Jones, e uma alma imortal, a poesia que ele podia fornecer. O corpo também era representado pela antimáscara, a epifania da desordem ou confusão temporária obliterada pela máscara real, que se concentra na figura à frente. O monarca de direito em particular, que representa a continuidade da ordem na sociedade, é um emblema visível de permanência, incluindo a permanência da fama de Jonson. Assim, no prefácio de Hymenaei:

> Tão efêmeros são os corpos de todas as coisas em comparação com suas almas. E, embora os corpos muitas vezes tenham a má sorte de serem preferidos sensualmente, encontram depois a boa sorte (quando as almas vivem) de serem totalmente esquecidos. Isso é o que fez com que os príncipes mais reais e as pessoas mais importantes [...] não se preocupassem apenas com a riqueza e a magnificência na celebração externa ou exibição [...], mas também se tornassem curiosos pelas invenções mais grandiosas e emocionantes para enriquecer a parte interior.

Infelizmente para esta esperança piedosa, as antimáscaras, juntamente com os cenários elaborados, provaram ser mais populares e apelativos para o público do que as alegorias altamente alusivas, apoiadas em documentação e notas de rodapé, que Jonson considerava como a alma do gênero. O público em geral, incluindo o Rei James, preferia dançar a falar, e o princípio de que a dança

era a verdadeira alma da máscara tinha muito mais autoridade. Em uma máscara posterior de Shirley,[6] há um anúncio inicial de que não haverá antimáscara. Isso provoca o protesto de um dos personagens, que diz que o público jamais toleraria tal coisa. Apesar disso, a peça acaba apresentando cerca de treze antimáscaras. Jonson viu na proliferação de antimáscaras a degeneração da forma teatral, e claramente tinha razão. Mais uma vez, o colapso da forma pressagiava a queda da estrutura social que a sustentava: um dos muitos exemplos do papel socialmente profético das artes.

Voltando à cosmologia que a máscara reflete: temos um movimento descendente de ordem e harmonia sobre o caos, que é o ato criador original de Deus, perpetuado na sociedade humana pela estrutura da autoridade. Deus só podia ter criado um mundo perfeito, e esta criação original constituía um segundo nível de realidade, ou seja, um nível ideal. Incluía o Jardim do Éden, e todos os mitos de uma Idade de Ouro ou de um paraíso terrestre são reminiscências dele. Tudo o que resta dele agora são — ou são simbolizados por — corpos celestes. A queda do homem estabeleceu um terceiro nível, e a queda de Satanás um quarto, que agora tem o terceiro sob seu controle. Na criação original, o Filho de Deus desceu ao segundo nível, caminhando no Jardim do Éden; na Encarnação, desceu ao terceiro e, após sua morte na cruz, ao quarto. Estas descidas foram seguidas de um movimento ascendente, através da descida aos infernos, da ressurreição e da ascensão. Este movimento ascendente é redentor, trazendo o homem de volta do seu estado alienado ou decaído para uma condição mais próxima da sua condição original.

Com exceção de Milton, os escritores de máscaras estavam tão preocupados com a ocasião secular que há poucos lembretes explícitos dessa cosmologia. No entanto, a cosmologia em si estava tão firmemente arraigada na mentalidade do período jacobiano[7] que uma forma como a máscara, onde a presença da nobreza e da realeza sugeria por si só uma analogia secular à autoridade espiritual, tinha que se enquadrar em uma estrutura similar. O cristianismo jacobiano, o drama jacobiano, a máscara jacobiana — todos habitavam o mesmo universo mitológico. Além disso, a realeza e a nobreza não eram meramente uma analogia: representavam, em um grau muito considerável, a forma visível contínua da autoridade espiritual, especialmente na Inglaterra protestante, onde a própria Igreja fora colocada sob a chefia do soberano temporal.

Na cosmologia jacobiana, a autoridade vem de cima: qualquer movimento descendente que não seja o da autoridade representa o mal, seguindo sua própria lei de gravitação moral, e afundando em nosso mundo em direção ao nível demoníaco e ao fundo da cadeia do ser. O símbolo central para esse tipo de descida é a metamorfose, no sentido de transformação em um estado inferior de existência, como temos nas Metamorfoses de Ovídio, em Apuleio e nas histórias sobre Circe na Odisseia e em outros lugares. Esse tema frequentemente aparece na antimáscara, e quando o faz, o movimento para a máscara propriamente dita incorpora uma progressão cíclica do caos ao cosmo, da energia desorganizada à nova vida, para a estrutura polarizada. O impulso principal do movimento para e através da máscara propriamente dita é, portanto, ascendente, na

direção inversa da metamorfose circeana, e para níveis mais elevados da cadeia do ser.

Tanto a antimáscara quanto a máscara apresentam mundos irreais, mas a máscara tem pelo menos a realidade de um ideal, um sonho de uma ilha feliz ou jardim paradisíaco de primavera perpétua, habitado por figuras paternas providenciais do rei e da rainha, como as presenças no roseiral de Burnt Norton de Eliot. É significativo quantas vezes Jonson associa a Grã-Bretanha à lenda da ilha flutuante — Delos, no mito clássico — que foi capturada e fixada por um momento. O instante magicamente evocado é real naquele instante, por mais rápido que desapareça. E naquele instante, a Grã-Bretanha é vista como o que era originalmente, de acordo com o ensinamento cristão: uma terra verde e agradável, parte do Jardim do Éden ou da Idade de Ouro do homem não decaído. Em Jonson, a magia que evoca esse estado de inocência em um momento do ser é simbolizada, em particular, por Mercúrio e Proteu, deuses da magia e da metamorfose. Em The Fortunate Isles [As ilhas afortunadas], Proteu diz sobre a Grã-Bretanha:

Não há doença, nem velhice conhecida
Ao homem, nem dor que ouse confessar.
Lá não há fome, nem inveja de estado,
Nem a menor ambição no magistrado.
Mas todos são sinceros, abertos, livres,
E aquilo que um é, outro luta para ser.[8]

Temos que manter a metáfora vertical da cadeia do ser em nossas mentes para entender a consistência das imagens da máscara. O movimento descendente vai do divino ao caos, passando pelos mundos angelical, humano, animal, vegetal e

mineral, e o próprio movimento, quando não é voluntário ou autoritário, está associado a encantamentos sinistros e à diminuição da inteligência e da liberdade de movimento. Os seres humanos transformados em animais, estátuas ou flores, como Narciso, são imagens típicas desse tipo de encantamento. Nas máscaras, esse tipo de movimento é frequentemente revertido, passando pelos desencantamentos correspondentes. Em Lovers Made Men [Amantes tornam-se homens], de Jonson, uma forma simplificada em que a antimáscara e a máscara têm os mesmos personagens, começamos com os amantes no mundo dos mortos, conduzidos até lá por Mercúrio em seu papel de psicopompo. Não estão mortos de fato, mas pensam que morreram por amor. Bebem do Rio Lete ou do esquecimento, mas o que esquecem é sua morte e voltam à vida. Assim, o movimento principal é o de uma libertação do encantamento ou metamorfose e uma restauração da identidade original. Em Lords' Masque, de Campion, somos apresentados a Prometeu criando mulheres: Júpiter, furioso, transforma-as em estátuas, mas, após as invocações adequadas, as estátuas ganham vida. Lembramos que “estátuas em movimento" era um tema comum de máscaras para Bacon, embora ele o associe à antimáscara. Uma Masque of Flowers anônima mostra flores se transformando em homens, em uma inversão do tema de Narciso.

A maior parte do imaginário da máscara, portanto, está organizada em torno do que podemos chamar de axis mundi, o centro da linha vertical das imagens unidas pela cadeia do ser em uma direção ascendente. Esse movimento ascendente da imagem do axis mundi conecta a máscara com uma

família muito similar de sequências de imagens que aparece no simbolismo alquímico, em que os processos alquímicos simbolizam a transformação da alma do estado de pecado original, a prima materia, para o estado de identidade original, o lapis. Estreitamente ligada a isso está a tradição imensamente longa, presente em rituais e literatura, da simbologia do zigurate, onde o tema é a escalada de uma torre ou montanha representando as hierarquias do ser. Este último é um arquétipo tão antigo quanto a própria civilização: é a base do Purgatório de Dante e segue com força em Yeats, Eliot e Ezra Pound, cujo poema "Dioce" em Os Cantos remonta a Heródoto e sua descrição das torres originais de Ecbatana e Babilônia. Suas formas antigas foram estudadas por Gertrude Rachel Levy em The Gate of Horn e The Sword from the Rock. Na poesia narrativa, a sequência geralmente envolve uma subida em espiral, mas isso não é muito dramático e seria difícil de encenar até mesmo para Inigo Jones. O que é simbolicamente uma ascensão no axis mundi é muitas vezes representado como um movimento interior. A máscara é naturalmente um drama de proscênio, e no arranjo usual o público estava sentado em uma extremidade de um salão, a outra extremidade exibindo uma cortina na qual a cena da antimáscara era pintada. A cena normalmente retratava algo baixo na cadeia do ser, logo acima do caos, como a encosta de uma montanha, ou simplesmente rochas, sendo as rochas comuns o suficiente para serem reconhecidas na época como um clichê. Posteriormente, a cortina se abria para mostrar uma ou duas cenas internas, espacialmente pensadas como dentro da montanha ou das

rochas, mas simbolicamente representando uma ordem superior ou acima delas.

Assim, em Oberon de Jonson, encontramos primeiro sátiros, depois uma cena interna nos mostra dois “silvanos” dormindo na frente de um palácio, sendo os silvanos evidentemente de uma posição mais alta que os sátiros; então o palácio se abre para revelar “fadas” ou cavaleiros, e a máscara termina em panegírico ao Príncipe Henry, em cuja homenagem foi realizada. Na obra Pleasure Reconciled to Virtue [O Prazer reconciliado com a Virtude] de Jonson, a cena é uma montanha (Atlas), começando com um "bosque de hera" na base, de onde sai Comus, aqui o gênio da gula, com uma antimáscara de barris ou garrafas. Hércules, nesta máscara, tem que escolher entre o Vício (Comus) e a Virtude; ele escolhe a Virtude e ganha também o Prazer, ambos muito mais altos na montanha, junto com Mercúrio e os dançarinos da máscara. Em Lords' Masque de Campion, começamos com a "parte inferior" de uma cena dividida, com Mania, a deusa da loucura, em uma caverna, e de lá subimos para a esfera das estrelas fixas.

As imagens ascendentes são acompanhadas por inversões dos símbolos de descida. As cenas das antimáscaras geralmente começam em um bosque denso e labiríntico, um labirinto onde não há direção certa. Em The Masque of Augurs [A máscara dos áugures], de Jonson, diz-se que uma dança de antimáscara é "uma dança perplexa de peregrinos desgarrados e deformados, tomando vários caminhos”. Um símbolo de direção perdida, a canção de eco, torna-se uma característica padrão das máscaras. Mas há também um labirinto superior, os movimentos controlados e ordenados

das estrelas, e O Prazer reconciliado com a Virtude introduz uma dança que imita esses movimentos, dos quais o corifeu é Dédalo. Quando um homem surge no palco como ator, ele já passou por uma forma de metamorfose: nas junções de atores e público na máscara, como a dança em que os mascarados "tiram as damas para dançar", os atores voltam à sua identidade original.

O que chamamos de "imagem de zigurate" frequentemente apresenta duas coisas no topo: uma paisagem ou jardim idealizado e o corpo de uma noiva que se une ao seu amado neste ponto, e cujo corpo é frequentemente identificado com o jardim, como no Cântico dos Cânticos da Bíblia. Em Hymenaei de Jonson, talvez a mais elaborada das máscaras de casamento, onde Juno simboliza a união matrimonial, a dança dos mascarados é comparada à "cadeia de ouro descida do céu" por Júpiter, e a máscara é introduzida pela figura da Razão, descrita como "sentada no topo do Globo (como no cérebro, ou a parte mais elevada do homem)", indicando que o movimento ascendente através do axis mundi também tem uma analogia com o corpo humano. Além disso, a forte associação da máscara com a magia, e talvez também a ligação imagética com a alquimia, ajudam a tornar os temas ocultos proeminentes em Jonson — talvez não seja por acaso que a maior peça de Jonson seja sobre um alquimista, por mais charlatão que este seja. Em Mercury Vindicated from the Alchemists [Mercúrio vindicado pelos alquimistas], passamos do laboratório de um alquimista presidido por Vulcano para "uma gloriosa alcova, onde a Natureza foi colocada, com Prometeu a seus pés". Em A máscara dos áugures, passamos de uma antimáscara que

supostamente não tem nenhuma conexão com o tema principal para os deuses Apolo e Júpiter, os verdadeiros áugures a serviço do rei: novamente, há um senso de mistérios inferiores e superiores. A imagem ovidiana e chauceriana da Casa da Fama ou do Rumor é usada como símbolo das confusões dos estados inferiores do ser: podemos comparar o diálogo da Verdade e da Opinião em Hymenaei. Em As ilhas afortunadas somos apresentados a um crédulo rosa-cruz, provocado por um “espírito aéreo” que nos lembra Ariel e que lhe promete visões de “jardins no auge do inverno” e uma jornada das profundezas do mar até o cume do Empíreo. Eventualmente, ele é declarado como um simplório, mas seus sonhos de um paraíso terrestre são satisfeitos pela Grã-Bretanha do Rei James.

Observamos que ocasionalmente a ascensão na cadeia do ser é expressa em um movimento cíclico da escuridão para o amanhecer, do inverno para a primavera, da velhice para a juventude. O fato de a Grã-Bretanha ser uma ilha no extremo oeste, uma terra da região do pôr do Sol, permite que a ação de algumas máscaras comece em um mundo escuro, como em Amor libertado da ignorância e da loucura. Aqui, a antimáscara apresenta uma esfinge que sequestrou as "filhas da Aurora”, viajando de leste para oeste, e também mantém o Amor prisioneiro. Como mencionado, o Amor tem que adivinhar enigmas cujas respostas são a Grã-Bretanha e o Rei James. A antimáscara é dançada por "doze tolas” e termina com o reconhecimento de James como o Rei-Sol, o amanhecer que põe a ignorância e a loucura em fuga. Uma imagem um tanto semelhante é usada em Masque of

Blackness [Máscara da escuridão], com sua sequência, a Masque of Queens [Máscara das rainhas].

É claro que o Comus de Milton não é típico da máscara da corte, mas, por esse mesmo motivo, indica o tipo de coisa que poderia ter sido feita com a forma para torná-la um gênero dramático sólido e durável. Por um lado, Milton está muito menos preocupado com a ocasião secular e mais consciente da estrutura cosmológica do simbolismo da máscara. Muitos críticos já notaram que a descida da Paz na Ode à Natividade lembra os dispositivos da máscara, e a Ode à Natividade é baseada na mesma cosmologia cristianizada que permeia a máscara, sendo seu tema a descida de um princípio de ordem e controle, de origem divina, repetindo a criação, que é simbolizada pela harmonia da música. A Encarnação abre um contraste polarizador entre o mundo modelo paradisíaco da criação original de Deus, entrando agora no terceiro nível da vida humana pela primeira vez desde a queda de Adão, e o mundo dos demônios das trevas infestando aquela ordem decaída, que representa o que corresponde à antimáscara no poema. O Menino Jesus é o Sol nascente que põe esses demônios em fuga, assim como o Rei James em Jonson. Em outro lugar, falei da disposição semelhante a uma máscara dos livros iniciais do Paraíso perdido, com a visão do Inferno seguida pelo clarão de luz no Céu. Em Arcades, temos uma versão clássica da ordem paradisíaca que Deus originalmente criou, sua proteção simbolizada pelo gênio do bosque, a contraparte objetiva da dama em cuja honra a máscara é oferecida.

Em Comus, começamos com a mesma ordem protegida, simbolizada pelo Espírito Auxiliador, que pertence a um

mundo superior ao nosso e diretamente abaixo do céu, como o Jardim do Éden. Comus, no entanto, como Arcades, é escrito em uma tonalidade clássica, e a casa do Espírito Auxiliador está associada antes aos Jardins de Adônis (no fundo está a etimologia fácil que deriva “Adon” de “Éden"). O fato de a castidade da Dama ser identificada com a virgindade significa que ela é menos explicitamente cristã do que uma vestal ou santa pagã, como a freira em Il Penseroso ou o poeta ideal na Sexta Elegia, assim como a "filosofia divina” dos dois irmãos é menos cristã do que neoplatônica.

A Dama e seus irmãos descem em uma floresta labiríntica que simboliza o mundo inferior, onde se perdem. A Dama canta uma canção ecoante, após a qual somos apresentados à antimáscara de Comus e sua trupe. Comus, filho de Circe, não é o gordo grosseirão de Jonson, mas o gênio que preside o mundo da metamorfose descendente. Ele e seus seguidores são espíritos demoníacos de fogo, como o ignis fatuus, paródias dos corpos celestes que orbitam e que eles afirmam imitar, e que simbolizam o labirinto superior da ordem celestial. Comus e seu bando estão conectados, como os falsos deuses da Ode à Natividade, com tudo o que é "decaído” que associamos à palavra “natural”, em seu nível inferior ou físico, o nível dos animais e plantas. A castidade da Dama é o que é natural para ela no nível superior, paradisíaco e originalmente humano da natureza. Os emblemas de Comus, a taça e a varinha, são símbolos sexuais que representam o aspecto do natural em que o homem tende a perder sua identidade humana. O argumento dificilmente é inteligível sem alguma compreensão da cosmologia hierárquica, tanto

cristã quanto neoplatônica, na qual há dois contextos para a palavra "natureza".

No fim, a Dama retorna ao seu próprio estado de natureza superior e é apresentada, junto com seus irmãos, aos seus pais. Aqui temos a junção de público e atores característica da forma da máscara, exceto que o simbolismo é mais concreto. A Dama e seus irmãos são os únicos seres humanos na peça: todos os outros são espíritos dos elementos da natureza em que a Dama desceu. A ação de sua descida, como a de Cristo na Ode à Natividade, os polariza em bons e maus, sendo o Espírito Auxiliador e Sabrina espíritos benevolentes do ar e da água, como o gênio do bosque em Arcades. Já os espíritos de fogo, Comus e seus seguidores (junto com alguns espíritos da terra, mencionados entre parênteses no texto), permanecem demoníacos. Percebemos também o simbolismo do mundo noturno no extremo oeste, que encontramos em Jonson: o cenário, perto da fronteira com o País de Gales, também nos lembra o mundo do Sol poente do Oceano Atlântico e a foz do Rio Dee em Lycidas. A libertação da Dama por Sabrina, o espírito do Rio Severn, pertence ao simbolismo cíclico arcaico das águas mortas do inverno sendo substituídas pelas águas vivas da primavera, pois mesmo depois de ser resgatada de Comus, a Dama ainda está "congelada".

As características familiares da comédia antiga, como a temos em Aristófanes, a obscenidade, o sentimento de uma sociedade desestruturada ou abaixo do padrão, a fantasia, a dança, reaparecem todas na antimáscara. A antimáscara, como observou Enid Welsford,[9] remonta a algo muito mais antigo que a própria máscara — na verdade, mais antigo do

que Aristófanes, e também ancestral da sua forma. Possui afinidades com a peça satírica, que foi o embrião da tragédia, e na tragédia elizabetana, quando o clima se torna fantástico ou grotesco, temos cenas que nos lembram as antimáscaras, especialmente quando o tema inclui magia. As bruxas em Macbeth são um exemplo óbvio, e em Macbeth também temos outras ilusões, como a floresta em movimento, que eram características comuns das máscaras. Apesar de todas as diferenças óbvias, as afinidades estruturais da máscara estão mais próximas da comédia antiga, sendo polarizada e baseada no espetáculo, do que da comédia nova, que é cíclica e baseada no enredo.

III

Na forma cômica romântica de Shakespeare, a estrutura é tirada da comédia nova, mas a presença do que chamei em outro lugar de "mundo verde" torna o elemento polarizador em sua comédia muito mais proeminente, sendo uma colisão e eventual reconciliação de dois mundos opostos ou ordens de experiência, em vez de grupos de personagens. Fazemos uma distinção entre as comédias de Shakespeare e os romances de seu período final, o que implica que essa distinção é genérica ou tem um aspecto genérico. Em termos do que estamos dizendo, parece-me que as "comédias" são peças em que a estrutura da comédia nova se mantém até o fim, embora de maneira distintamente romântica. Em Terêncio ou Moliére, o herói e a heroína se esquivam dos obstáculos e proibições das figuras de bloqueio e chegam ao casamento e a um final festivo dentro da ordem social que as figuras de bloqueio estabeleceram. Na comédia romântica de

Shakespeare e de alguns de seus contemporâneos e predecessores, os personagens centrais que se aproximam do casamento, que contam com a simpatia do público, são colocados em um cenário simbólico diferente, ou o que poderíamos chamar, nesse estranho mundo dos anos 1970, de uma realidade separada, geralmente representada como uma floresta, que permeia e finalmente transforma o mundo mais "realista" das figuras de bloqueio. Aqui os dois mundos têm uma relação aproximada com os mundos do sonho de realização de desejos e da consciência desperta, sendo o desejo forte o suficiente para moldar o último em algo parecido com sua própria forma, o que implica que ele é, em última análise, mais real.

Nos romances, os dois mundos são mais nitidamente opostos: os mundos de bloqueio são um contraste intenso com o espírito cômico, muitas vezes formando ações trágicas em si mesmas, como em O conto de inverno de Shakespeare, em particular. Algo nesses mundos tem de ser condenado e aniquilado antes que a conclusão festiva possa ocorrer, e não simplesmente reconciliado ou conquistado. O que é aniquilado é o estado de espírito, o ciúme de Póstumo ou Leontes, as intrigas da rainha de Cymbeline ou a festa da corte em A tempestade, e não as pessoas nesses estados, embora algumas das pessoas também sejam eliminadas, pelo menos em Péricles e Cymbeline. Assim, a estrutura dos romances se aproxima da polaridade completa da antimáscara e da máscara. Os romances dramáticos de Shakespeare e seus contemporâneos, independentemente das circunstâncias de sua representação original, têm suas raízes no teatro popular com seu público não selecionado. A

máscara, conduzida por uma consciência de classe cada vez mais estreita a um espetáculo frágil, tão efêmero quanto uma exibição de fogos de artifício, tem, no entanto, características que nos permitem pensar na comédia romântica como uma espécie de versão democratizada da mesma forma, uma máscara popular, por assim dizer.

Em Love's Cruelty [A crueldade do amor], de Shirley, há uma passagem frequentemente citada sobre as máscaras:

> No instante em que, como se o mar tivesse engolido a terra, fosse possível ver ondas bailando em torno de altos navios, Arion em uma rocha tocando para os golfinhos [...], uma tempestade tão artificial e repentina nas nuvens, com escuridão geral e trovões [...], que você gritaria com os marinheiros na obra, você não pode escapar do afogamento.

A referência explícita é a Jonson, mas o leitor moderno pensará em A tempestade ou Péricles. Na verdade, Shakespeare, que nunca viu uma prova impressa de quarto e deixou suas peças para serem reunidas após sua morte, pode ter estado temperamentalmente mais próximo da máscara do que Jonson. De qualquer forma, os romances mostram um movimento ascendente do caos e do absurdo para a paz e a ordem, muito parecido com o da máscara, e uma máscara real ou cena semelhante a uma máscara — a epifania de Diana em Péricles, o sonho de Póstumo em Cymbeline, o festival da tosquia de ovelhas em O conto de inverno e a máscara de casamento em A tempestade — aparece na peripécia da ação. No drama posterior a Shakespeare, o romance dramático mais ambicioso que trata de temas de redenção e recuperação da identidade original, junto com muitos temas alquímicos, é talvez a segunda parte do Fausto, e podemos ver como esse poema floresce a partir das duas

máscaras gigantescas, que dramaticamente são antimáscaras, da cena na corte do Imperador Maximiliano e da Noite de Walpurgis clássica.

A meu ver, existem seis romances no último período da produção de Shakespeare: Péricles, Cymbeline, O conto de inverno, A tempestade, Henrique VIII e Os dois nobres parentes. O primeiro e o último são claramente obras de colaboração e não estão no fólio, mas o fato de serem colaborações não significa que as peças careçam de unidade. Shakespeare, em qualquer caso, teria sido o colaborador sênior, provavelmente responsável pelo desenho geral e esquema da peça. Podemos olhar primeiro para Henrique VIII, agora uma peça impopular e raramente encenada, que foi tantas vezes considerada como sendo, em grande parte, obra de Fletcher que a afirmação passou a ter a força de um fato estabelecido, embora não o seja. Se olharmos para a peça objetivamente, sem nos preocuparmos se era o tipo certo de peça para encerrar a carreira de Shakespeare, podemos ver como é genericamente diferente das outras histórias. É, em primeiro lugar, um espetáculo grandioso: desfilam nobres em procissões enormes, a tal ponto que um contemporâneo se queixou que isso tornava a grandeza banal. A coroação de Ana Bolena no quarto ato é o clímax do espetáculo. Quando a peça foi encenada em Stratford, Ontário, há alguns anos, a produção contou com figurinos belíssimos e recursos muito além de qualquer coisa que o próprio Shakespeare poderia ter comandado; mas até Stratford desistiu dessa cena e a descreveu simplesmente como ocorrendo fora do palco. A natureza espetacular da peça talvez seja a razão da qualidade discreta da escrita. Quanto mais visual é o espetáculo, maior

a violação do decoro em ter poesia intrusivamente magnífica no texto que acompanha tal espetáculo.

O herói de Henrique VIII não é tanto o rei, mas a roda da fortuna. O primeiro giro da roda derruba Buckingham; o segundo giro, Wolsey; o terceiro, a Rainha Katherine e outros. Se quisermos, podemos ver uma justiça bruta ou até mesmo uma providência operando: a queda de Wolsey é a nêmese para o tratamento que ele dava a Buckingham, e a Rainha Katherine, embora inocente, tem de morrer para que Elizabeth nasça. Por essa razão, não é necessário aplicar padrões morais ao Rei Henrique: quer o consideremos resoluto ou meramente feroz, não podemos ter certeza se ele gira a roda da fortuna ou se simplesmente se tornou parte de sua engrenagem. Certamente, no evento crucial da cena final, o nascimento de Elizabeth, há um fator independente de sua vontade, embora Henrique receba o crédito por isso, como convém a um rei. Nessa cena final, há uma “profecia" de Cranmer sobre a futura grandeza da Inglaterra sob o comando de Elizabeth e de seus sucessores, o que, em termos gerais, é uma cena muito parecida com uma máscara, um panegírico do tipo que normalmente acompanharia a presença de um monarca reinante na plateia.

A única coisa é que essa cena mostra o triunfo final de Cranmer e de Ana Bolena, e o público sabe o que logo aconteceu com Ana, bem como com três de seus sucessores e, por fim, com Cranmer. Sabe também que o reinado de Elizabeth foi precedido pelo da filha da Rainha Katherine, cuja existência Henrique parece ter esquecido: "Nunca antes do nascimento desta criança, tivera eu qualquer coisa", diz ele. O desfile de dignidade e nobreza, a exibição de poder e

grandeza controlados por um rei que não está na plateia, mas que nos confronta no palco, tem poucos dos elementos convencionais da máscara, e todavia nos deixa com uma sensação de transitoriedade, um mundo de "sombras, não de coisas substanciais", para citar outro hábil escritor de máscaras, que logo desaparece e dá lugar ao que está em seu futuro e no presente da plateia. Outro episódio da peça que sugere a máscara é a dança dos espíritos em torno da moribunda Katherine, onde parece haver um vislumbre de algo que transcende a história. O que mais nos impressiona na peça é a inversão dos padrões comuns de realidade e ilusão. Nada poderia ser mais imediatamente real do que os altos e baixos da fortuna na corte do Rei Henrique; nada mais ilusório do que uma profecia de um futuro a três reinos de distância, ou as fantasias doentias de uma mulher adormecida. Mas o que a peça apresenta é um senso de realidade e ilusão totalmente oposto a isso.

O prólogo insiste na seriedade da peça e na supressão de toda bufonaria nela contida. Nada do pouco que sabemos ou podemos supor sobre as atitudes políticas do próprio Shakespeare nos levaria a acreditar que essas atitudes fossem revolucionárias ou mesmo liberais: não há razão para supor que ele teria se esquivado da bajulação da realeza feita por Jonson, se isso fizesse parte de seu trabalho. É a própria integridade do espetáculo dramático — e eu acho que Henrique VIII tem muito mais integridade do que geralmente se considera — que transforma toda o desfile solene em uma gigantesca perversão da vida social real, não menos do que a Masque of Anarchy [Máscara da anarquia] de Shelley. Por outro lado, a consciência que Shakespeare tinha como

artesão dramático, seu senso do que a peça necessitava, às vezes é demonstrado pelos incidentes e personagens que Shakespeare acrescenta às suas fontes, e em Henrique VIII isso consiste principalmente em dois episódios, a visão da Rainha Katherine e a profecia de Cranmer, que têm algumas características padrão da máscara.

O que emerge de uma peça profundamente séria, até mesmo trágica, é uma ironia tão corrosiva que tem quase uma dimensão cômica. Quanto mais alto é o nível social, mais se fica preso a um ritual formalizado da classe alta. Com um rei implacável como mestre de cerimônias, esse ritual se torna uma espécie de dança sinistra de sacrifício, na qual a figura mais visível se torna a próxima vítima designada. Em Os dois nobres parentes, o sentimento de compulsão ritual é levado um passo adiante. Essa peça começa com o ritual do casamento de Teseu, e o próprio Teseu é possuído pela ansiedade do ritual:

Avante para o templo! Não omitam um só detalhe
Da sagrada cerimônia.[10]

Há dois comandos semelhantes mais tarde, na mesma cena. O ritual, no entanto, é interrompido por um contrarritual: três rainhas vestidas de preto, cada uma ajoelhada na frente de uma das três figuras principais, incitam Teseu à guerra em vez do amor. O tema da precedência da morte sobre o casamento é repetido no clímax da peça, quando Arcite vence a batalha com Palamon, mas morre. E assim como a morte tem precedência sobre o casamento, uma paixão destrutiva e escravizante destrói a liberdade da amizade. Isso é verdade não apenas para

Palamon e Arcite, mas também para Emily. A vida emocional de Emily gira em torno de uma amizade inicial com outra mulher: ela não tem interesse em se casar, muito menos em se casar com o sobrevivente de uma luta até a morte por ela, mas o rígido código de classe não lhe deixa escolha. A fonte da peça é o Conto do cavaleiro, de Chaucer, e Chaucer também tem uma noção clara da qualidade compulsiva e mecânica desses jogos rituais mortais. Entretanto, Os dois nobres parentes exibe uma espécie de comprometimento sonambúlico com estes ritos quase asteca, como enfatizada no fato de que todos aqueles que se ofereceram para ajudar Palamon e Arcite perderão suas vidas se seus superiores morrerem. A ação da peça é dominada por Vênus, que não é a Afrodite risonha de Homero, mas uma deusa tão ameaçadora quanto a indiana Kali, ladeada por seu amante Marte, o deus da guerra, e seu filho Cupido, o Eros que só se realiza com Tânatos, a morte.

Em duas das primeiras comédias que mais se assemelham a máscaras, Trabalhos de amor perdidos e Sonho de uma noite de verão, há um interlúdio burlesco que corresponde à antimáscara: o desfile de dignitários na primeira e a peça de Peter Quince na segunda. Em ambas as peças, no entanto, o efeito do burlesco não é destacar a dignidade superior das figuras da classe alta, mas lançar uma luz irônica sobre sua falta de autoconhecimento. Os cavalheiros em Trabalhos de amor perdidos são “dignatários” que se dedicaram a uma causa heroica que abandonam ao primeiro estímulo de distração; Teseu, em Sonho de uma noite de verão, teve sua própria vontade e sua concepção de dever silenciosamente anuladas por fadas em cuja existência

ele não acredita. Em Os dois nobres parentes, há uma sátira burlesca muito mais sombria e cruel, que aparece na forma de uma dança folclórica, conduzida por uma "mulher louca, filha do carcereiro". Essa garota se apaixonou por Palamon quando era prisioneiro de seu pai e o libertou. A ação dela, motivada pelo amor, é a única "natural", espontânea e aparentemente livre na peça, mas traz consequências desastrosas: sua humilhação é tão completa que ela nem mesmo tem um nome. Analisando essa peça governada por Vênus, podemos entender por que A tempestade segue na direção oposta, culminando em uma máscara onde, apesar de ser uma máscara de matrimônio, um dos temas principais é a exclusão de Vênus.

Falei de Troilo e Créssida como a abordagem mais próxima de Shakespeare à estrutura dialética e processional da comédia antiga. Mais uma vez, isso nos mostra os troianos como vítimas do código ritual heroico ao qual se vincularam. Em tal situação, alguém mais "realista", como o implacável Aquiles ou o astuto Ulisses, sai vitorioso. Em Os dois nobres parentes não há nada que corresponda aos gregos da peça anterior, e, em Henrique VIII, nada que corresponda aos troianos, porém, as duas peças tomadas em conjunto ilustram diferentes aspectos da vontade humana autoaprisionante de viver num mundo de ilusão e chamá-lo de "realidade". Nos quatro romances mais conhecidos, o movimento da ação é mais convencionalmente cômico, mas é um movimento em direção a uma separação das duas ordens de realidade e ilusão, as ordens que, para Wilson Knight, são simbolizadas pela música e pela tempestade. Isso nos leva de volta à cosmologia da máscara, pois a música e a tempestade

são os dois polos da cadeia do ser, sendo a tempestade o caos na base da existência e a música a ordem e a harmonia impostas desde cima.

Falei de Os dois nobres parentes como uma peça dominada por Vênus: nos romances cômicos, o deus ou deusa que atua como providência para a ação corresponde à figura na plateia da máscara para quem a ação ocorre. Assim, Péricles é a peça de Diana; Cymbeline, de Júpiter; O conto de inverno, de Apolo. A providência de A tempestade é um mago humano, mas sua mágica cria uma máscara de matrimônio na qual Juno aparece, sendo especialmente Juno o patrono do casamento, como em Hymenaei, de Jonson. Essas divindades estão, por assim dizer, do lado oposto do palco em relação ao público. Porém, no epílogo de A tempestade, há uma forte sugestão de que a magia e a ilusão da peça são em grande parte criações do público. A plateia precisa "libertar" Próspero assim como ele precisa libertar Ariel, e pelo mesmo motivo: ele tem trabalhado para eles e agora quer sua liberdade. Da mesma forma, os deuses que conduzem a ação de Péricles, Cymbeline e O conto de inverno a uma conclusão serena estão trabalhando para o público, que reconhece esse final como "certo”.

Na habilidade primorosa dos versos de Ben Jonson há algo quase palpável, algo que torna apropriada sua própria metáfora quando fala da "boa união, coesão e coagulação das palavras; quando é suave, gentil e doce, como uma mesa sobre a qual pode-se deslizar o dedo sem encontrar asperezas, e a unha consegue encontrar nenhuma emenda". Essa solidez da habilidade técnica acompanha a direção da máscara para a figura central na plateia: toda a ilusão aponta

para a realidade desperta e consciente no reconhecimento dessa figura. Mas o verso de Shakespeare está continuamente se aproximando dos limites da expressão verbal consciente, a área onde a linguagem convencional começa a se fundir com os ritmos e sons de um reino de experiência que desconhecemos, embora os magos possam reivindicar algum conhecimento dele. Este é o tipo de música verbal que nos leva para além do drama, com sua antítese de atores e espectadores; para além da máscara, onde os atores às vezes se reúnem com os espectadores; para um mundo onde a distinção entre ator e espectador não mais se sustenta, onde a realidade é aquilo que a própria palavra cria e, após criá-la, vê que é boa.

Na comédia nova, a ação normal é a vitória de uma geração mais jovem e suas ambições eróticas sobre as pessoas mais velhas que as bloqueiam. Pessoas mais velhas bloqueiam as mais jovens, normalmente, porque querem continuar a possuí-las, e querem possuí-las porque a ilusão de posse é a única maneira de esconder de si mesmas o fato de que são possuídas. Quando ficam perplexas ou são reconciliadas, temos uma sensação de renascimento, à medida que a pressão paralisante dos anciãos sobre a sociedade cômica se afrouxa e novas energias assumem o controle. Essa estrutura da comédia nova é incorporada aos romances: Imogen se casa com Póstumo e Perdita com Florizel, apesar da oposição dos pais, e Marina e Miranda também se unem a seus amantes. Há também um padrão cíclico de renovação, pois o "conto de inverno” do ciúme de Leontes dá lugar a uma nova primavera, ou como Imogen (cuja história está intimamente ligada a outro “conto de

inverno”, a história de Branca de Neve, dos irmãos Grimm) espera o inverno até que sua madrasta morra e, mais tarde, seu pai obcecado e seu amado possam ser levados a ver a luz. Mas o tema principal em todos os romances é a reintegração da geração mais velha: Péricles com Thaisa, Cymbeline com César, Leontes com Hermione, Próspero com o rei de Nápoles e sua própria herança de Milão. É uma vida totalmente madura que se transforma, e tal tema está simbolicamente conectado não com o renascimento, mas com a ressurreição, que em certo sentido é o oposto do renascimento, um impulso vertical ascendente da morte para uma vida que não está mais sujeita à rotação cíclica. Thaisa e Hermione são efetivamente ressuscitadas dentre os mortos, um poder que Próspero também reivindica, e as orações feitas por Leontes sobre o túmulo de Hermione são paralelas à grande canção sobre o túmulo de "Fidele” em Cymbeline e ao falso epitáfio criado para Marina em Péricles.

Esse tema de morte ilusória e ressurreição genuína é paralelo ao que descrevemos em relação ao movimento vertical ascendente do axis mundi ou cadeia do ser na máscara. Transformar uma pessoa em uma estátua seria uma imagem de metamorfose ou descida a um estado inferior do ser; as “estátuas em movimento” que Bacon menciona como frequentes nas máscaras, e que encontramos na Lords' Masque de Campion, são uma imagem de identidade restaurada. A crise de O conto de inverno é a transformação da suposta “estátua” de Hermione na verdadeira Hermione; uma imagem semelhante de ressurreição é empregada quando Péricles é despertado de seu estupor por Marina e quando Imogen se recupera da droga narcótica. Também

notamos que, na máscara, o que está mais alto na cadeia do ser é geralmente representado pelo que está dentro da cortina da antimáscara. Sem entrar na complicada questão do palco interno elisabetano, notamos a frequência com que o lugar "mais elevado" nos romances é representado por um lugar interno: a caverna de Belarius em Cymbeline, a capela de Paulina em O conto de inverno, a cela de Próspero em A tempestade.

A música é o símbolo do mundo superior ou paradisíaco por muitas razões. Ela representa a ordem e a harmonia originais que estão sendo recuperadas, como na música tradicional das esferas. Seu ritmo, mais uma vez, simboliza a qualidade superior do tempo no mundo reconquistado, um mundo em que o tempo é uma expressão de energia interior e não de fatalidade objetiva. Esse aspecto do tempo renovado é muitas vezes representado pela dança, como no poema Orchestra, de Sir John Davies, e embora Jonson tenha falado com desprezo da "concupiscência de jigs" nos romances de Shakespeare, as danças estão lá estruturalmente pela mesma razão que estão nas máscaras de Jonson. O texto é enfático ao dizer que a música desempenha um papel decisivo para dar vida a Thaisa e Hermione, e harmonias sobrenaturais envolvem Belarius e Próspero. Há também uma função distinta da música, representada pelas canções do malandro Autólico e do travesso Ariel, onde tem um efeito hipnótico, cativando a atenção, mas colocando a consciência para dormir. Aqui, a música funciona na direção oposta ao encanto ou paralisia da ação. Podemos comparar a canção da alvorada: “Escutai, escutai, a cotovia", cantada para Imogen, depois que ela passou a noite com Iachimo em seu quarto,

por ordem do degenerado Cloten, cujos comentários obscenos sobre a linda canção formam uma das passagens mais extraordinárias de contraponto bitonal encontradas em Shakespeare. Entendemos a canção como apropriada para a inocência de Imogen e seu afastamento do tipo de coisa representada por Iachimo, por um lado, e Cloten, por outro. Porém, Cloten pretende que a canção seja um estimulante afrodisíaco que a impulsione em sua direção.

O fato de a música estar presente em ambos os lados da ação polarizadora nos lembra que o gênero óbvio para dar continuidade a esses elementos de romance e máscara é a ópera, especialmente uma ópera como A flauta mágica, com seu cenário de conto de fadas (no que Gurdjieff chamaria de "Egito pré-areia") e sua ação polarizadora, na qual o herói e a heroína são puxados de um reino escuro para um reino de luz. É raro uma soprano conseguir realçar a curiosa qualidade desumana da primeira grande ária da Rainha da Noite, que soa como se tivesse sido escrita para um solo de flauta em vez de uma voz. A razão é que a Rainha da Noite também é uma flauta mágica, e ela tem seu próprio tipo de música, embora esteja em harmonia com o canto das sereias, e não com a música das esferas. Existem muitos contrastes semelhantes em Wagner e em outros lugares, mas isso nos levaria para muito longe.

O romance difere da comédia porque a cena final de uma comédia é intensamente social. A ênfase é colocada na comunidade reintegrada; há casamentos múltiplos, e os personagens bloqueadores são reconciliados ou já foram previamente excluídos, como Shylock. Nos quatro romances cômicos, há vislumbres de algo que vai além disso, algo mais

próximo do imaginário pastoral, uma visão de reconciliação do homem com a natureza na qual os personagens são individualizados contra a natureza, como Adão e Eva na sociedade solitária do Éden. Em O conto de inverno, o sentimento de "grande natureza criadora" como parte integrante do que a vida do homem deveria ser se concentra na festa da tosquia de ovelhas, uma cena de máscara a partir da qual a dança dos doze sátiros forma a antimáscara. Em A tempestade, o foco correspondente está na máscara de Próspero, onde encontramos as deusas da terra, do céu e do arco-íris em um mundo de onde o dilúvio da tempestade recuou, onde o arco-íris, como na história bíblica do dilúvio, é o sinal de que a maldição foi levantada da terra.

A virgindade de Perdita e Miranda, central nas duas cenas, é um estado tradicionalmente associado tanto à inocência, o estado primordial do homem, quanto à magia. É um estado que não se espera que dure: ambas as meninas estão ansiosas pelo casamento. A preocupação de Próspero em preservar a virgindade de Miranda até o último momento não é moralidade, mas sim magia. Toda magia, assim como toda música, depende do tempo propício, e deve ser o momento certo para libertar Ariel, quando o mundo da ilusão mágica se dissolve e quando Miranda entra em seu admirável mundo novo. A antipatia de Perdita por plantas enxertadas não é um nervosismo hereditário em relação a bastardos, mas um senso da virgindade da natureza, da natureza como uma mãe virgem que não precisa de nenhuma arte paterna. Ambas as máscaras são interrompidas, uma pela fala de Próspero e a outra pelo whoobub [tumulto], como Autólico o chama, de Polixenes, que revira as ilusões do mundo inferior. A

interrupção faz parte da sensação da qualidade transitória da máscara, mas essa transitoriedade nos dá uma visão do que, talvez, todos os espetáculos dramáticos e rituais representem. A humanidade, como diz Eliot, não suporta muita realidade: o que ela pode suportar, se estiver suficientemente preparada para isso, é um instante de ilusão que é a porta de entrada para a realidade.

---

1 Nichols e May foi um duo americano de comédia de improvisação desenvolvida por Mike Nichols (1931-–2014) e Elaine May (nascida em 1932). Os seus três álbuns de comédia estiveram entre os mais vendidos entre 1959 e 1962. Muitos comediantes os consideram como influências fundamentais da comédia moderna - NT.↩

2 Cf. Shakespeare, Como gostais, ato 11, cena 7 NT.↩

3 Segundo a definição de Frye no glossário de Anatomia da crítica, máscara é “uma espécie de drama no qual a música e o espetáculo desempenham importante papel e as personagens tendem a ser ou tornar-se aspectos da personalidade humana, em vez de personagens independentes” (Northrop Frye, Anatomia da crítica. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 361) NT.↩

4 "Tis he, that stays the time from turning old, / And keeps the age up in a head of gold. / That in his own true circle still doth run; / And holds his course as certain as the sun. / He makes it ever day, and ever spring, / Where he doth shine, and quickens everything / Like a new nature: so that true to call / Him by his title, is to say, He's all” (tradução livre) NT.↩

5 Inigo Jones (1573–1652), reconhecido como o primeiro arquiteto inglês, fez valiosas contribuições para a cenografia e vestuário teatral, como a introdução de cenários móveis e do arco do proscênio no teatro. Também desenhou figurinos para Ben Jonson NT.↩

6 "The Triumph of Peace”, editado por Clifford Leech, em A Book of Masques (1967).↩

7 Refere-se ao período do reinado de James I da Inglaterra (1603-1625) NT.↩

8 "There is no sickness, nor no old age known / To man, nor any grief that he dares own. / There is no hunger there, nor envy of state, / Nor least ambition in the

Magistrate. / But all are even-hearted, open, free, / And what one is, another strives to be” (tradução livre) NT.↩

9 The Court Masque (1927).↩

10 "Forward to th ′ temple, leave not out a jot / O' th' sacred ceremony” (tradução livre) NT.↩

CAPÍTULO 8

Spengler revisitado

Em julho de 1918, quando os exércitos alemães estavam a ponto de entrar em colapso, apareceu um livro chamado *Der Untergang des Abendlandes* [O declínio do Ocidente], de alguém chamado Oswald Spengler. Uso essa frase porque, na época, Spengler não era ninguém em especial, um *Oberlehrer* ou professor de ginásio que havia abando- nado seu emprego em 1910 para escrever, cuja saúde era tão precária que jamais fora convocado para o serviço militar, mesmo nos meses quentes de 1918, e que era tão pobre que mal podia comprar comida suficiente ou roupas, muito menos livros. O anonimato era uma séria desvantagem em um país onde os acadêmicos eram ranqueados em uma hierarquia quase militar, e o livro de Spengler foi recusado por muitas editoras antes de ser lançado em uma pequena edição. Em

um ano, tornou-se um dos livros mais lidos e discutidos na Europa, e Spengler começou a revisá-lo e expandi-lo. Spengler foi atraído para outros projetos antes de concluir sua obra-prima, mas finalmente a concluiu com um segundo volume, tão longo e detalhado quanto o primeiro. O segundo volume, entretanto, acrescenta relativamente pouco ao argumento essencial, embora forneça mais documentação. Em 1926, uma tradução em inglês do primeiro volume por C. F. Atkinson foi publicada por Alfred A. Knopf, e o segundo volume foi publicado em 1928. É uma tradução admirável,

com muitas notas de rodapé úteis adicionadas pelo tradutor. Em inglês, há um excelente estudo de Spengler feito por H. Stuart Hughes (1952). É um livro curto, mas, mesmo assim, abrange uma gama muito mais ampla de argumentos do que posso abordar aqui: estou preocupado apenas com *O declínio do Ocidente* enquanto um “clássico revisitado".

A estrutura filosófica do argumento de Spengler é romântica, derivada, em última análise, da adaptação de Kant feita por Fichte. O mundo objetivo, o mundo que conhecemos e percebemos, o mundo fenomênico, é essencialmente um mundo espacial: é o domínio da natureza explorado pela ciência e pela matemática e, na medida em que é explorado, é um mundo mecânico, pois quando as coisas vivas são vistas objetivamente, elas são vistas como mecanismos. Em contraposição a isso está o mundo do tempo, do organismo, da vida e da história. A realidade essencial deste mundo escapa ao sujeito que raciocina e experimenta: ela deve ser alcançada por meio do sentimento, da intuição, do *insight* imaginativo e, acima de tudo, do simbolismo. O tempo em que essa realidade existe é um tempo bem diferente do tempo mecânico ou do relógio da ciência, que é de fato uma dimensão do espaço. Portanto, os métodos adequados para o estudo da natureza não são adequados para o estudo da história. O verdadeiro método de estudo das formas vivas, diz Spengler, é por analogia, e todo o seu procedimento é explícita e declaradamente analógico. O problema é determinar quais analogias na história são puramente acidentais e quais apontam para a forma real da própria história. Graças a obras como *Insight* (1957), de Bernard Lonergan, sabemos muito mais sobre o papel positivo da

analogia no pensamento construtivo do que se sabia em geral em 1918, e não é mais possível desprezar Spengler como "místico" ou "irracional" apenas porque seu método é analógico. Ele pode ser, mas por outros motivos.

Tudo o que está vivo apresenta um ritmo orgânico, passando por estágios de nascimento, crescimento, maturidade, declínio e eventual morte. Se isso acontece com todos os indivíduos, sem exceção, certa- mente não há improbabilidade inerente em supor que o mesmo ritmo orgânico se estenda a unidades humanas maiores de vida. Na época de Spengler, a filosofia ainda era amplamente dominada pelo modelo cartesiano do observador individual, completamente desligado do seu contexto social. Essa, porém, é uma abstração irreal, embora útil como princípio heurístico; o homem também percebe como repre- sentante de uma unidade social maior. A próxima etapa é identificar essa unidade. Spengler descobre que não se trata da nação, que é muito instável e flutuante para ser uma unidade, nem da raça (embora vacile neste ponto, por razões que serão examinadas a seguir), nem da classe, que é uma fonte principalmente de limitação e preconceito, nem do continente, mas da cultura. A cultura à qual pertencemos é a cultura "ocidental", com suas raízes na Europa Ocidental, embora agora estendida às Américas e à Austrália.

Essa cultura passou por quatro estágios principais, que Spengler simboliza pelas estações do ano. Teve a sua "primavera" na época medieval, e as características dessa primavera cultural são uma aris- tocracia guerreira, uma classe sacerdotal, um campesinato ligado ao solo, um desenvolvimento urbano limitado, arte anônima e impessoal,

principalmente a serviço dos sacerdotes e dos combatentes (igrejas e castelos), e intensa aspiração espiritual. Atingiu o seu “verão” com o Renascimento, consolidando-se em cidades-Estados, príncipes rodeados de cortesãos, uma crescente classe mercantil e um elevado desenvolvimento das artes, em que nomes e personalidades ga- nham importância. Seu "outono" ocorreu no século XVIII, quando começou a esgotar as suas possibilidades interiores, da música em Mozart e Beethoven, da literatura em Goethe, da filosofia em Kant. Depois passou para a sua fase de "inverno”, que Spengler chama de "civilização”, distinta da cultura. Aqui, as suas realizações nas artes e na filosofia são ou um esgotamento adicional de possibilidades ou uma repetição inorgânica do que foi feito. Suas energias distintivas são agora tecnológicas. Participa de grandes feitos de engenharia, de guerras de aniquilação e de ditaduras; a sua população muda do campo para enormes cidades amorfas que produzem um novo tipo de homem de massa. O primeiro representante significativo desta civili- zação de inverno foi Napoleão, o conquistador do mundo; Bismarck e Cecil Rhodes, o construtor de impérios, são exemplos de um tipo de homem-força que aumentará nos próximos séculos.

Antes desta cultura, tínhamos a cultura clássica, que nos exem- plifica de forma mais completa o padrão, pois completou a sua fase de inverno. A cultura clássica teve a sua “primavera” com a aristocracia homérica, o seu "verão” com as cidades-Estados gregas e o seu "outono" com a Atenas de Péricles e a Guerra do Peloponeso. Platão e Aristó- teles, correspondendo a Goethe e Kant, esgotaram as possibilidades orgânicas internas da filosofia clássica, e

Alexandre, o conquistador do mundo, corresponde a Napoleão. A ruptura que expressamos pela frase "grego e romano" está ocorrendo agora para nós; estamos agora onde estava a cultura clássica na época das Guerras Púnicas, com os Estados mundiais do futuro lutando pela supremacia. Desses Estados mundiais, apenas a tradição prussiana que atravessa Bismarck parece realmente ter compreendido os fatos do mundo contemporâneo e embarcado na "autodeterminação" que Spengler vê como essencial para um Estado na fase de inverno da sua cultura. Embora o tema seja muito discreto em *O declínio do Ocidente*, Spengler parece ter esperança — ele considera isso uma esperança - de que a Alemanha ainda possa tornar-se a Roma do futuro.

Além dessas duas culturas, existe uma "magiana", que se situa entre a clássica e a ocidental. Essa cultura é árabe, síria, judaica, bizantina e do Levante oriental em geral. Teve sua "primavera" na época de Jesus, sua expansão barroca na era de Maomé e começou a esgotar suas possibilidades no que chamaríamos de Baixa Idade Média. Spengler também identifica uma cultura egípcia, chinesa e indiana, todas com a mesma duração e passando pelas mesmas fases. Spengler afirma que uma nova cultura está surgindo na Rússia agora, e ainda (em 1918) está em sua fase primaveril. No entanto, quando uma nova cultura surge dentro dos limites ou sob a influência de uma mais antiga, ela está sujeita ao que Spengler chama de "pseudomorfose", tendo sua forma genuína distorcida e deformada pelo prestígio de sua antecessora. Assim, embora a cultura "magiana" praticamente tenha dominado o Império Romano, chegando a transferir seu centro para Bizâncio, a dominação da cultura

clássica ainda a forçou a se expressar de ma- neiras que lhe eram estranhas. O mesmo está acontecendo na Rússia agora, onde o prestígio de uma cultura envelhecida, como demonstra a adoção do marxismo pela Rússia, está sufocando a essência nativa do desenvolvimento mais jovem.

Tais culturas diferem profundamente umas das outras, tão pro- fundamente que nenhuma mente em uma cultura ocidental pode realmente compreender o que se passa em uma mente clássica, egípcia ou chinesa. As diferenças só podem ser expressas por algum tipo de símbolo central. O grego, em sua essência, era um homem puramente natural, conforme a definição spengleriana de "natureza". Vivia alheio ao passado e ao futuro, desprovido de história, salvo as inventadas para fins específicos. Sua arte brotava de um impulso espontâneo, sem preocupações com o amanhã, imerso no presente puro, simbolizado, para Spengler, pela sobriedade da coluna dórica. Spengler propõe símbolos primários para a maioria das outras culturas: o jardim para os chineses, que "vagueiam" em seu mundo; o caminho reto para os egípcios, tão obcecados pela vida passada e futura quanto os gregos eram descuidados com elas; a caverna para a cultura magiana, expressa arquitetonicamente como a mesquita o Panteão de Roma sendo, diz Spengler, a primeira mesquita. Como Yeats observa em *Uma visão*, seguindo a sugestão de Ezra Pound, Spengler provavelmente obteve seu símbolo da caverna de Frobenius. A nova cultura russa é mais bem simbolizada como uma superfície plana: expressa uma "negação da altura" tanto em sua arquitetura quanto em seu comunismo. O símbolo central para a cultura ocidental, ou,

como Spengler costuma chamá-la, a cultura "fáustica", parece ser a de um centro com pontos radiantes.

A cultura fáustica é fortemente histórica no sentido, com um impulso para a distância infinita que a torna única entre outras culturas. A arte central do homem fáustico é a música contrapontística; a cultura clássica expressou seu senso do puro presente em sua escultura. As abordagens das duas culturas até mesmo para a matemática são bem diferentes. O homem clássico pensa em um número como uma coisa, uma magnitude; o homem ocidental pensa o número como uma relação com outros números.

Essa visão morfológica da história, que a vê como uma pluralidade de desenvolvimentos culturais, é, segundo Spengler, uma melhoria imensa em relação à visão “linear” comum que divide a história em períodos antigo, medieval e moderno. Aqui, Spengler me parece estar em terreno muito sólido, pelo menos na medida em que a história linear é, no fundo, uma suposição vulgar e complacente de que representamos o propósito interno de toda a história humana. Os hebreus nos deram nossa religião; os gregos, nossa filosofia; os romanos, nosso direito; e essas contribuições para o nosso bem-estar passaram da Idade Média para nós. Os chineses e indianos pouco tiveram a ver com a nossa formação; eles só produziram mais chineses e indianos, então eles realmente não pertencem à história. “Melhor cinquenta anos da Europa do que um ciclo inteiro da China”, como diz o homem em Tennyson. Hegel foi ridicularizado com frequência e injustamente por defender uma visão da história que fazia do Estado prussiano de sua época a sua realização suprema. Mas sempre que adotamos

essa visão linear, especialmente em sua forma progressista, que afirma que quanto mais tarde chegamos no tempo, melhores somos, nos saímos muito pior do que Hegel. A visão linear da história está intelectualmente morta, e Spengler teve um papel nada ignóbil ao contribuir para o seu desaparecimento.

A visão de Spengler sobre a história inclui, no entanto, uma distin- ção bastante semelhante entre a vida humana com a história e a vida humana sem a história. Se estudarmos a história de uma das grandes culturas, descobriremos que as instituições evoluem, as classes sociais se elevam e as conquistas se expandem de uma maneira aparentemente lógica, mas que, na verdade, é orgânica. Porém, se tentarmos escrever uma história dos patagônios, zulus ou mongóis, só conseguiremos produzir uma série de eventos ou incidentes. Essas pessoas vivem, morrem e se reproduzem; elas negociam, pensam e lutam como nós; fazem poemas, vasos e edifícios. Entretanto, suas histórias são crônicas ou anais, não histórias coerentes. A Lapônia do século XVIII é muito parecida com a Lapônia do século XIII: não sentimos, como sentimos ao comparar a Inglaterra do século XVIII com a do século XIII, que é cinco séculos mais velha. Da mesma forma, depois que uma cultura se esgota completamente, ela sai da "história". Existem, portanto, duas formas de vida humana: uma existência primitiva com o máximo de continuidade e o mínimo de mudança, e a vida dentro de uma cultura em crescimento ou declínio, que é a história propriamente dita.

Uma distinção paralela reaparece nos próprios desenvolvimentos culturais. As pessoas têm sido constantemente fascinadas pelo grau de acidente na história,

pelo fato de que, como diz Pascal, a história teria sido bem diferente se o nariz de Cleópatra fosse mais comprido. Spengler distingue o que chama de “destino do incidente". Os inci- dentes da vida de um homem dependerão do trabalho que ele assumir, da mulher com quem se casar, da cidade em que decidir viver, e estes são muitas vezes determinados por mero acidente. Mas nada alterará o fato de que essa será a vida dele. As culturas também têm suas vidas reais, bem como os incidentes que essas vidas trazem à tona. Spengler não menciona o nariz de Cleópatra, mas diz que, se Marco Antônio tivesse vencido a batalha de Áccio, a forma da cultura magiana teria sido muito mais fácil de reconhecer. Os incidentes da história ocidental teriam sido bem diferentes se Haroldo tivesse vencido em Hastings ou Napoleão no Nilo, mas o mesmo tipo de história teria aparecido em outras formas. Um leitor moderno preferiria sem dúvida alguma outra palavra a “destino”, mas a distinção em si é válida, dadas as premissas de Spengler. Naquilo que uma cultura produz, seja arte, filosofia, estratégia militar ou desenvolvimentos políticos e econômicos, não há acidentes: tudo o que uma cultura produz é igualmente um símbolo dessa cultura.

Algumas respostas padrão a Spengler podem ser postas de lado imediatamente. Em primeiro lugar, sua visão da história não é uma visão cíclica, mesmo que use os nomes das quatro estações para descrever suas principais fases. Uma teoria cíclica veria um princípio mecânico, como o simbolizado pelo duplo giro de Yeats, controlando a vida dos organismos. Para Spengler, o organismo é supremo: não há mecanismo superorgânico. *The Law of Civilization and Decay* [A lei da

civilização e decadência] (1895), de Brooks Adams, que parece ter causado tanto desastre na mente impressionável de Ezra Pound, nos oferece uma teoria cíclica um tanto grosseira da história como uma série alternada de movimentos de agressividade e usura, aparentemente com alguma preferência pelo primeiro. Uma visão de Yeats, como acabamos de mencionar, também é cíclica, porque é astrológica e, portanto, vê a história como seguindo os ritmos mecânicos da natureza em vez dos orgânicos. Parece-me que a distinção de Spengler entre existência primitiva e histórica é a base real da distinção de Yeats entre culturas "primárias" e as "antitéticas" que surgem a partir delas, mas os espíritos que forneceram a Yeats sua visão não conheciam muita história.

De certa forma, Spengler dá a ilusão de uma visão cíclica: ele sabe muito pouco sobre as civilizações chinesa e indiana, e relega a meras menções a possibilidade de outros desenvolvimentos semelhantes na Babilônia ou na América pré-colombiana. É justo: ninguém espera onisciência de sua parte. Mas isso nos deixa com uma série de cinco que, de fato, seguem em sequência: a egípcia, a clássica, a magiana, a ocidental e a russa. Essa sequência pode ter sua importância, como sugerirei mais adiante, mas para o próprio Spengler as culturas crescem irregularmente, como dentes-de-leão. Não era inevitável que uma nova cultura russa surgisse no declínio de uma cultura ocidental, nem há qualquer transferência de características contrastantes de uma para a outra (exceto na forma negativa e distorcida de "pseudomorfose"), como uma teoria genuinamente cíclica postularia.

O método analógico de Spengler baseia-se, evidentemente, não apenas nas analogias entre as próprias culturas, mas em uma analogia adicional entre uma cultura e um organismo. Não adianta dizer que uma cultura não é um organismo e que, portanto, podemos descartar todo o seu argumento. A questão de saber se uma cultura “é” um organismo ou não pertence ao que chamo de falácia da essência desnecessária. É um problema insolúvel, e problemas insolúveis são insolúveis porque foram formulados de maneira equivocada. A questão não é se uma cultura é um organismo, mas se ela se comporta suficientemente como um organismo para ser estudada como um modelo orgânico. "Que as palavras juventude, crescimento, maturidade, decadência [...] sejam finalmente consideradas como descrições objetivas de estados orgânicos", diz Spengler. A evidência maciça de Spengler para essas características em uma variedade de culturas parece-me impressionante o suficiente para ser levada a sério. Não adianta denunciá-lo com o argumento de que sua atitude é "fatalista" ou "pessimista”, e que não se deve ser assim. Não é fatalismo dizer que uma pessoa envelhece a cada ano; não é pessimismo dizer que tudo o que está vivo acabará morrendo. E se for, pouco importa.

Mais uma vez, não estou muito preocupado com as “contradições” ou "ambiguidades”, que provavelmente podem ser abundantemente encontradas na obra de Spengler. Qualquer pessoa pode encontrar contradições em qualquer argumento longo e complexo. A maioria delas é apenas verbal e desaparece com uma pequena aplicação à estrutura real do próprio argumento. A maior parte do

restante surge do fato de que o ponto de vista do leitor difere do ponto de vista do escritor, e ele está apto a projetar essas diferenças no livro como in- consistências dentro dele. Pode haver algumas contradições genuínas que realmente corroem o argumento do próprio autor, e creio que há algumas em Spengler. Contudo, para um livro deste tipo, o princípio geral sustenta que, se simpatizamos amplamente com o que o autor está tentando fazer, nenhum erro, contradição ou exagero parecerá fatal para o objetivo geral; se não simpatizamos com ele, tudo, por mais correto que seja em si mesmo, se dissolverá no caos.

O livro de Spengler não é uma obra de história; é uma obra de popularização histórica. Ele delineia uma das formas míticas pelas quais a história chega a todos, exceto aos historiadores profissionais. Spengler não se importaria com o termo "popularização": ele se orgulha da extensão e dificuldade de seu trabalho, fala com desprezo do popular; e de seus esforços para popularizar sua própria tese, como *Prussianismo e socialismo* (1919) ou *O homem e a técnica* (1931), quanto menos se falar, melhor. No entanto, seu livro é dirigido ao mundo em geral, e os historiadores são as últimas pessoas que deveriam ser influenciadas por ele. O que Spengler produziu é uma visão da história que está muito perto de ser uma obra de literatura — pelo menos próxima o suficiente para que eu sinta certa adequação ao examiná-la como um crítico literário. Se *O declínio do Ocidente* não fosse nada mais do que isso, ainda seria um dos grandes poemas românticos do mundo. Há limites para isso, é claro: Spengler não tinha a intenção de produzir uma obra de pura imaginação, nem o fez. Uma obra de literatura, como tal, não pode ser discutida

ou refutada, e o livro de Spengler tem sido constante e totalmente refutado desde que apareceu. Mas não vai desaparecer, porque em sessenta anos não houve nenhuma visão alternativa dos dados que contempla.

O que me parece mais impressionante em Spengler é o fato de que todos aceitam sua tese principal na prática, independentemente do que pensem ou digam aceitar. Todos pensam em termos de uma cultura "ocidental" à qual pertencem europeus e americanos; todos pensam nessa cultura como antiga, não como jovem; todos percebem que seus paralelos mais impressionantes são com o período romano da cultura clássica; todos percebem que alguma mudança crucial em nosso modo de vida ocorreu por volta da época de Napoleão. Com isso, não estou contando as pessoas que têm uma admiração sentimental pela cultura medieval porque ela representa nossa própria juventude perdida, ou as pessoas que não conseguem ouvir com prazer nenhuma música posterior a Mozart ou Beethoven, ou os marxistas que falam sobre a decadência da cultura burguesa, ou os alarmistas que falam sobre um retorno a uma nova Idade das Trevas, ou os helenistas que consideram a literatura latina uma imitação de segunda mão da literatura grega. Todos esses têm como base uma versão mais ou menos confusa da visão de Spengler. O declínio, ou envelhecimento, do Ocidente faz parte

da nossa mentalidade atual tanto quanto o elétron ou o dinossauro, e nesse sentido, somos todos spenglerianos.

Assim, *A terra devastada*, de T. S. Eliot, publicada em 1922, foi escrita sem referência a Spengler, um autor de quem Eliot

provavelmente não teria uma visão exaltada. Mas observe as imagens do poema:

primavera	verão	outono	inverno
manhã	meio-dia	entardecer	noite
juventude	maturidade	ancianidade	morte
chuva de primavera	Rio Tâmisa	estatuária	mar
Idade Média	Elizabetanos	Século VIII	Século XX

As referências medievais, é verdade, vêm principalmente de Wagner, e a seção do século XVIII foi eliminada a conselho de Pound, mas a analogia spengleriana está lá com força total. Os paralelos com a cultura clássica também estão presentes, até a alusão explícita às Guerras Púnicas na referência aos "navios em Mylae". *The Fall of Rome* [A queda de Roma], de W. H. Auden, e grande parte das imagens de *For the Time Being* [Por enquanto] são ininteligíveis sem alguma com- preensão, por menor que seja, da tese de Spengler. O mesmo acontece com muitos poemas de Yeats e Pound, em que a influência de Spengler é mais consciente, especialmente em Yeats. James Thurber nos conta sobre um homem que leu em algum lugar que, se não adquiríssemos conhecimento sexual com nossos pais, o obteríamos na sarjeta; então, não tendo aprendido nada com seus pais, ele empreendeu uma análise exaustiva das sarjetas de várias cidades americanas. Em outras áreas, podemos ter mais sorte. Se não adquirirmos nosso conhecimento da visão de Spengler com Spengler, teremos de obtê-lo do ar, mas o faremos de qualquer modo; não temos escolha.

Para estudantes de literatura inglesa, pelo menos, o ataque mais famoso a Spengler ocorre em *Time and Western*

Man [O tempo e o homem ocidental], de Wyndham Lewis, como parte de sua investida geral contra a "filosofia do tempo". E é um ataque muito instrutivo. Em primeiro lugar, percebemos que Lewis não tem uma filosofia alternativa. Ele faz comentários vagos sobre atribuir mais importância ao espaço e à pintura e menos ao tempo e à música, e diz coisas como: "Sou a favor do mundo físico". Mas seu livro é, na verdade, um exemplo bastante lúcido, muitas vezes brilhante, do próprio procedimento que se propõe a atacar. Mostra como a filosofia, a literatura, a política, o entretenimento popular, a música e o balé do século xx, e meia dúzia de outros fenômenos sociais, formam todos uma única textura entre- laçada da "filosofia do tempo" e são todos símbolos intercambiáveis dela. Portanto, não nos surpreende que os alvos de ataques de Lewis sejam influências formativas em seus outros trabalhos, assim como Joyce influenciou sua ficção e Bergson sua teoria da sátira. E como *O tempo e o homem ocidental* é na verdade um livro spengleriano, fazendo essencialmente o tipo de coisa que Spengler faria, incluindo adotar um tom hostil e polêmico em relação à maior parte da cultura contem- porânea, também não nos surpreende que Lewis raramente entre em confronto com os argumentos reais de Spengler. Ele levanta alguns pontos eficazes, como mostrar de que modo um padrão de *Zeitgeist* pode racionalizar uma liderança política irresponsável, ao explicar que a história determina que é "tempo" para outra guerra. Mas isso se aplicaria a muitas outras pessoas além de Spengler. O que Lewis principalmente ataca e ridiculariza são os efeitos sonoros de Spengler.

É verdade que os efeitos sonoros de Spengler às vezes são difíceis de engolir, e a razão de sua existência nos leva a um problema que o crítico literário precisa enfrentar constantemente. Tentei mostrar em outro lugar que é intelectualmente desonesto chamar o trabalho de um homem de reacionário, quaisquer que sejam suas atitudes pessoais, porque é o uso que os outros fazem dele que determinará se será reacionário ou não. O pseudocrítico está constantemente procurando por alguma característica da atitude de um escritor, dentro ou fora de seus livros, que lhe permita colocar um rótulo preconcebido em seu autor. A crítica genuína é uma operação muito mais difícil e delicada, especialmente na literatura, onde um homem pode ser um grande poeta e ainda ser um completo idiota em muitas de suas atitudes pessoais.

Em um grande número de escritores importantes encontramos, no mínimo, uma imaginação que os torna importantes e algo mais, que chamamos de "ego", o qual representa a personalidade tentando dizer algo, afirmar, argumentar e impressionar. Grande parte da crítica gira em torno do problema de tentar separar esses dois elementos. Temos Eliot, o poeta, e Eliot, o esnobe; Pound, o poeta, e Pound, o excêntrico; Yeats, o poeta, e Yeats, o *poseur*; Lawrence, o poeta, e Lawrence, o histérico. Mais atrás, Milton, Pope, Blake, Shelley, Whitman, todos apresentam aspectos de personalidade tão desagradáveis para alguns críticos que eles não conseguem lidar criticamente com sua poesia. Para alguém na periferia da literatura, como Spengler, a tarefa de sepa- ração é ainda mais difícil e requer ainda mais paciência. Não adianta fingir que as coisas que obstruem a

imaginação de um escritor não existem ou, se existirem, podem ser racionalizadas ou explicadas. Em minha opinião, Spengler tem um lugar permanente no pensamento do século xx, mas, no que diz respeito à sua reputação, ele próprio foi muitas vezes seu pior inimigo, e um Spengler estúpido e confuso está constantemente atrapalhando o profeta e visionário genuíno.

Podemos suspeitar, talvez, de alguma motivação ilegítima nos escritos de Spengler, algum desejo de vencer a guerra no *front* inte- lectual depois de ter sido deixado de fora do exército. Seria fácil dar muita importância a isso, mas Spengler, no prefácio da edição revisada de seu livro, diz que produziu o que ele "orgulhosamente chama de uma filosofia alemã" (grifo original), embora a verdadeira tese de seu livro seja que não existem filosofias alemãs, apenas ocidentais. De qualquer modo, Spengler pertenceu durante toda a vida à extrema direita do espectro político alemão, e carregou consigo um fardo das desanimadoras imbecilidades *Völkisch* que desempenharam papel tão importante na ascensão de Hitler ao poder. Hitler, na verdade, representa uma espécie de nêmesis para Spengler, o profeta, embora Spengler tenha morrido em 1936, antes de Hitler ter realmente iniciado sua marcha suicida. A menos que tenha fontes incomuns de informação, é aconselhável a um profeta se ater à análise do presente em vez de prever o futuro. Spengler desejava e esperava um líder alemão na tradição militar bismarckiana e prussiana, e duvidava que aquele histérico *lumpen-Künstler* pertencesse a ela. Spengler saudou os nazistas em um livro intitulado em inglês *The Hour of Decision* [A hora da decisão] (1933), que os nazistas, quando finalmente o leram,

proibiram de circular. Mas sua atitude política geral estava suficien- temente próxima do nazismo para que lhe permitissem morrer em sua própria cama.

Essas atitudes pessoais são responsáveis por muitos dos elementos mais desagradáveis de sua retórica, que possui todos os defeitos de um estilo profético: severo, dogmático, preconceituoso, convicto de que a história fará exatamente o que ele diz, determinado a esfregar na cara do leitor toda a dureza e pessimismo de sua visão de mundo. Spengler tem pouco humor, embora possua muita sagacidade mor- daz e selvagem, e um belo dom para a eloquência sombria. Gosta da linguagem biológica obscura, como chamar o homem de “espléndida fera predadora", e grande parte de seu imaginário é um imaginário de Halloween, cheio de sons assustadores e relinchos wagnerianos arrepiantes sobre os acontecimentos “sombrios" da natureza e do destino. Por exemplo:

> Com a formação do Estado, a grande história também se deita para dormir, cansada. O homem volta a ser planta, agarrando-se ao solo, mudo e resistente. A aldeia atemporal e o camponês "eterno” reaparecem, gerando filhos e plantando sementes na Mãe Terra. [...] Ali, nas almas, a paz mundial, a paz de Deus, a bem-aventurança de monges e eremitas de cabelos grisalhos, tornou-se real e somente ali. Despertou aquela profundidade na resistência ao sofrimento que o homem histórico, em mil anos de seu desenvolvimento, jamais conheceu. Somente com o fim da grande história, o Ser sagrado e imóvel reaparece. É um drama nobre em sua ausência de propósito, nobre e sem propósito como o curso das estrelas, a rotação da Terra e a alternância de terra e mar, de gelo e floresta virgem em sua superfície. Podemos nos maravilhar com isso ou podemos lamentar mas ali está.

Sua poesia pode não agradar a todos, mas é genuína o suficiente para o seu estilo. Porém, ocasionalmente, encontramos elementos

ligados a esse tipo de retórica que são mais questionáveis. Por exemplo, Spengler sabe que seu argumento realmente não tem nada a ver com a concepção de "raça" e, em *A hora da decisão*, deixa claro bem, razoavelmente claro que considera a atitude nazista em relação à raça como um frenesi suicida. Mas Spengler não consegue abandonar a noção de que os judeus são uma entidade separada: se o fizesse, um dos preconceitos mais caros ao movimento *Völkisch* iria pelo ralo:

> Spinoza, um judeu e, portanto, espiritualmente membro da cultura magiana, não conseguiu absorver o conceito-força fáustico de forma alguma, e isso não tem lugar em seu sistema. E é uma prova surpreendente do poder secreto das ideias-raiz o fato de Heinrich Hertz, o único judeu entre os grandes físicos do passado recente, ter sido também o único deles que tentou resolver o dilema da mecânica eliminando a ideia de força.

De acordo com a própria tese de Spengler, quem passa a vida na Holanda do século XVII pertence ao barroco ocidental, independente- mente de suas afinidades religiosas ou raciais. A maioria dos contempo- râneos de Spinoza se autodenominava cristã, o que é igualmente uma religião "magiana", segundo Spengler. Mas é claro que nunca se sabe quando esse preconceito será útil. "É algo fundamental na essência da alma magiana que leva o judeu, como empresário e engenheiro, a se afastar da criação propriamente dita de máquinas e se dedicar ao lado comercial de sua produção". Essa observação segue de perto uma crítica a Marx. Como disseram os nazistas, o capitalismo e o comunismo são

invenções judaicas. A função biológica das mulheres também é um tópico frutífero para a simbolização das trevas:

> O infinito devir é compreendido na ideia de maternidade. A mulher enquanto mãe é tempo e é destino. Assim como o misterioso ato da experiência de profundidade modela, a partir da sensação, a extensão e o mundo, da mesma forma, por meio da maternidade, o homem corpóreo se torna um membro individual desse mundo, no qual, por- tanto, ele tem um Destino. Todos os símbolos de tempo e distância são também símbolos de maternidade. O cuidado é o sentimento-raiz do futuro, e todo cuidado é maternal.

Não é nenhuma surpresa saber que Nora, de Ibsen, “é o tipo exato de provinciana desviada pela leitura”. Ou seja, se Nora tivesse real- mente reagido ao *Zeitgeist* e entendido que ela era o tempo e o destino, não teria feito nada tão pouco feminino quanto ler livros, mas teria permanecido analfabeta, grávida e absorta em sua casa de bonecas.

Há também o juízo de valor desnecessário implícito na própria palavra “declínio”. A rigor, de acordo com Spengler, a arte ocidental não está ficando nem melhor nem pior à medida que muda das con- venções medievais para a renascentista e barroca; está simplesmente envelhecendo. Mas Spengler quer que ela entre em declínio e esgote suas possibilidades, porque quer que seus contemporâneos, pelo menos os alemães, se dediquem às coisas exigidas por sua era cultural, as quais, para Spengler, são tecnológicas, nacionais socialistas e militares:

> Eu prefiro as formas nobres criadas pela mente humana, como um navio veloz, uma estrutura de aço, um torno de precisão, a sutileza e elegância de muitos processos químicos e ópticos, a todos os fragmentos e imitações da “arte e ofício" de hoje em dia, incluindo arquitetura e pintura. Prefiro

> um único aqueduto romano a todos os templos e estátuas romanas...

Os romanos que construíram aquedutos e realizaram enormes massacres e expurgos também produziram Lucrécio, Virgílio, Ovídio, Horácio e Catulo. Nenhum desses nomes aparece nos índices de Spengler (exceto Horácio, por cortesia do tradutor). Ele diria, como os helenistas mencionados acima, que a poesia latina era uma repetição inorgânica da poesia grega, mas não era. Todavia, é claro, tanto para Spengler quanto para outros, a palavra “declínio” é uma maneira fácil de descartar qualquer coisa nas artes contemporâneas considerada intrigante ou perturbadora. Quando o livro de Spengler foi publicado, o mito da moda era o mito do progresso, e as evidências de Spengler de que o avanço tecnológico poderia ser visto facilmente como um endurecimento das artérias culturais foram úteis como contrapeso. Porém, sua utilidade, como tantas outras coisas na história, esgotou suas possibilidades agora que esse aspecto da tecnologia é óbvio para todos.

Depois de tudo isso ter sido dito, e muito mais que poderia ser dito ter sido dado como certo, ainda é verdade que poucos livros, segundo minha experiência, têm algo parecido com o poder de Spengler de expandir e estimular a mente. A ousadia de sua imaginação saltitante, os padrões caleidoscópicos que os fatos formam quando os reúne, a sensação de todo o pensamento e cultura humanos espalhados à nossa frente, a sensação de que os antolhos do tempo e do espaço foram removidos de nossos olhos quando os escultores gregos são tratados como "contemporâneos" dos compositores ocidentais, tudo isso com- põe uma

experiência que não é fácil de reproduzir. Encontrei-o pela primeira vez quando era estudante de graduação e acho que este é o melhor momento para lê-lo, porque sua perspectiva é de longo alcance e presbíope, e seus juízos específicos muitas vezes são equivocados. Algumas de suas passagens comparativas, como a justaposição de cores na pintura ocidental com efeitos tonais na música ocidental, parecem quase uma livre associação. Diversos críticos poderiam chamar essas comparações de "absurdas" ou "balelas místicas". Mas Spengler tem o poder de desafiar a imaginação do leitor, o que geralmente não acontece com críticos desse tipo, e ele provavelmente sobreviverá a todos eles, mesmo que todos estejam certos.

A filosofia da História mais conhecida depois de Spengler, pelo menos em inglês, é a de Arnold Toynbee, cujo *Study of History* [Um estudo da História] começou a ser publicado enquanto Spengler ainda estava vivo. Toynbee tem vinte e uma culturas contra as sete ou oito de Spengler, e vinte delas seguem, mais ou menos, o esquema orgânico de Spengler de juventude, maturidade, declínio (acompanhado por um "período de problemas") e dissolução. Mas a vigésima primeira é a própria cultura ocidental de Toynbee, e essa tem de ser diferente: presumir que ela seguirá o caminho das outras seria "fatalismo", que é o que Toynbee afirma contestar em Spengler. Assim, Toynbee desenvolve uma teoria de "desafio e resposta" que lhe permite usar uma metáfora mecânica em vez de uma orgânica no estágio correspondente ao "de- clínio" e, em vez disso, falar de "colapso". Mas a sequência de gênese, crescimento, colapso e desintegração de Toynbee parece mais confusa do que o

modelo consistentemente orgânico de Spengler. Ele começa a sua discussão sobre as causas do “colapso”, no início do volume IV, com uma crítica a Spengler que tem todo o aspecto de uma questão evitada. Afirma que é muito cedo para dizer se a cultura ocidental já chegou ao seu "tempo de problemas”, o que é uma afirmação e tanto para se fazer em 1939; diz que Spengler é um "fatalista", o que, como vimos, é irrelevante, e diz que Spengler trata uma metáfora como se fosse um fato. Mas toda visão histórica panorâmica desse tipo, incluindo a de Toynbee, é e tem de ser metafórica. Quando olhamos o índice do próprio Toynbee, encontramos “nêmesis da criatividade”, “cisma e palingenesia", "retirada e retorno”, e se essas não são metáforas, já não sei o significado da palavra. Também parece achar que ignorar a distinção de Spengler entre destino e incidente dará mais senso de liberdade ao homem, enfatizando mais os fatores acidentais da his- tória. É claro que há muitas coisas valiosas e interessantes nos livros de Toynbee, mas como um revisionista spengleriano, me parece ter fracassado. Exceto por uma coisa.

Essa única coisa é sua descrição da passagem da cultura clássica para a ocidental. Diz que, quando uma cultura morre, forma um proletariado interno e um proletariado externo. O final do Império Romano tinha o seu proletariado interno nas turbas do pão e do circo de Roma e de outras grandes cidades, e o seu proletariado externo nos godos e vândalos que rompiam a periferia do Império. Destas duas formas de proletariado emergiu uma “Igreja universal", que funcionou como o túmulo da velha cultura e o ventre da nova. Spengler também fala de uma “segunda religiosidade” que entra numa cultura nos seus estágios finais: essa parece ser uma das suas

ideias mais úteis e sugestivas. Mas ele pensa no proletariado interno de Toynbee simplesmente como uma ralé: “A massa é o fim, a nulidade radical", diz ele. Spengler ignora tanto a conexão do cristianismo primitivo com o proletariado quanto seu extraordinário poder de organiza- ção. Parece-me que Toynbee oferece uma explicação mais racional do papel histórico do cristianismo nesse período do que Spengler. Toynbee ignora a cultura intermediária “magiana" de Spengler, mas sua própria visão não necessariamente a elimina: apenas aponta para algo mais que também estava acontecendo, para diferentes aspectos do que estava acontecendo e para um processo que também explicaria o imaginário de "caverna" que Spengler associa à cultura bizantina. Além disso, fornece uma maneira de explicar algo muito importante que Spengler omite.

Trata-se da curiosa fascinação da cultura ocidental pela ideia de se transformar em uma cultura clássica renascida. Em seu período de "primavera”, seus poetas dedicaram grandes energias para recriar as visões de Virgílio e Ovídio; sua vida política girava em torno da concepção de um Augusto renascido, um imperador romano cristianizado. Por que a figura mítica central da literatura inglesa é o Rei Arthur, que tem uma existência histórica tão vaga e nebulosa? Na melhor das hipóteses, ele foi apenas um líder britânico local que fez uma manifestação temporária contra os saxões, os quais, é claro, venceram no final. Por que não dar mais importância, por exemplo, a Alfredo, que realmente foi um grande homem e cuja existência histórica não pode ser posta em dúvida? Quando lemos, em Geof- frey de Monmouth, que Arthur conquistou os exércitos de Roma e lembramos que seu

colega de romance foi Carlos Magno, temos uma pista: ele é um protótipo do César cristão renascido, o sacro imperador romano. Esse simbolismo da recriação da cultura clássica atinge seu clímax com o Renascimento, palavra que indica o renascimento do classicismo. É muito significativo que Spengler seja bastante tolo em relação ao Renascimento, o qual trata como uma interrupção não germânica do desenvolvimento do gótico germânico no barroco germânico. Spengler também parece ignorar até que ponto a mesma ideia dominou, até o limite da obsessão, uma longa série de escritores alemães,[1] de Winckelmann passando por Hölderlin até Nietzsche e George, dos quais os dois últimos Spengler certamente conhecia bem. É claro que o padrão de morte e renascimento de Toynbee introduz um elemento mais cíclico na história do que Spengler admitiria. Vico é frequentemente considerado um precursor de Spengler, embora eu não veja nenhuma evidência de que Spengler o tenha lido, mas Toynbee nos aproxima muito mais daquilo que Vico quer dizer com "ricorso" do que qualquer coisa em Spengler.

Se uma cultura puder recriar outra dessa maneira, devemos aban- donar o que me parece ser um elemento profundamente inaceitável no argumento de Spengler: sua insistência na ideia de que toda cultura é uma mônada sem janelas e não pode ser genuinamente influenciada por outra cultura. "Para o verdadeiro russo, a proposição básica do darwinismo é tão desprovida de significado quanto a de Copérnico para um verdadeiro árabe". Essa observação pode ser uma antecipação curiosa do caso Lysenko na Rússia stalinista, mas no geral tais observa- ções são claramente absurdas: há muitos árabes que sabem que a Terra gira em

torno do Sol, e eles não são falsos árabes por isso. Na verdade, a ciência, em geral, é o grande obstáculo ao solipsismo cultural de Spengler. É certo que diferentes culturas construirão diferentes visões científicas de mundo, mas há uma qualidade obviamente traduzível na ciência, o que torna seus princípios tão compreensíveis para chineses ou indianos quanto para alemães ou americanos. Essa ciência pode até desenvolver uma visão de mundo em escala supracultural. Notamos que Spengler lança alguns olhares desconfortáveis para o que chama de "a hipótese impiedosamente cínica da teoria da relatividade". Ele tenta vê-la, é claro, como "esgotando as possibilidades" da ciência ocidental, mas parece não ter muita certeza de que sua visão do tempo se contentará em se confinar ao mundo da medição e ficar fora de seu território existencial sombrio.

Além disso, talvez o fato de a cultura ocidental ter se espalhado pelo mundo signifique algo mais do que simplesmente a capacidade de expansão que Spengler atribui ao espírito fáustico. Se a ciência é uma estrutura universal de conhecimento, ela pode ajudar a humanidade a romper as barreiras dos grupos culturais. Spengler, é claro, acha que isso é um sonho irrealizável e insiste que os povos da Ásia e da África não têm interesse na ciência ou tecnologia ocidental, exceto como meio de destruir o Ocidente. Entretanto, Marx é um profeta muito mais eficaz no mundo de hoje do que Spengler, e a razão é que ele enfatiza algo uniforme e global na situação humana. Os fatores que são iguais em todo o mundo, como a exploração do trabalho, sempre foram, senão menos importantes, pelo menos não tão poderosos na história quanto os conflitos de civilizações.

Agora são mais importantes e estão crescendo em poder. A revolução industrial traz um novo fator para a situação que não pode ser totalmente absorvido pela dialética de “culturas” separadas, por mais importantes que tenham sido. A questão de saber se a civilização ocidental vai sobreviver, declinar ou quebrar está ultrapassada, pois o mundo está tentando superar a concepção de “uma” civilização e alcançar um tipo diferente de perspectiva.

Se a transição da morte ao renascimento da cultura clássica para a ocidental aconteceu alguma vez, algo similar poderia acontecer novamente em nossos dias, embora a transição fosse para algo maior do que outra cultura. Isso implicaria três grandes períodos da exis- tência humana: o período das sociedades primitivas, o período das culturas orgânicas e um terceiro período que agora começa. Vimos que Spengler ataca e ridiculariza a visão de três períodos da Idade Antiga, Medieval e Moderna com, como dissemos, bastante justificação. Mas Spengler também observa que a noção de três eras teve um profundo apelo à consciência fáustica, desde Joaquim de Fiore no século XIII em diante. É possível que o que agora está começando a tomar forma seja o verdadeiro "Terceiro Reich", do qual os nazistas produziram uma paródia tão horrenda.

Os detalhes da visão de Spengler estão ao nosso redor: na errante inquietação de grandes massas de pessoas, na violência e superlotação de nossas cidades quase incontroláveis, no forte senso ético em algu- mas áreas sociais – que Spengler compara ao budismo na Índia e ao estoicismo em Roma, neutralizado por ditaduras e Estados policiais em outras —, na “segunda religiosidade” dos cultos

orientais e afins, na brutalidade e vacuidade de nossas formas padronizadas de entrete- nimento, na autoindulgência física paralela ao culto romano do banho, na rápida série de tendências e modas nas artes que nos distraem de seu vazio interior. Seria desastroso fingir que essas não são características do envelhecimento cultural. Seria ainda mais desastroso subestimar a poderosa inércia na sociedade que quer "declinar" ainda mais, abrir mão da liberdade que exige responsabilidade e abandonar a história. O que Spengler disse que aconteceria está acontecendo, em um grau bem considerável. Mas, embora Spengler seja um de nossos profetas genuínos, ele não é o nosso profeta definitivo: outras coisas também estão acontecendo, em áreas que ainda convidam nossas energias e lealdades e não estão marcadas com as palavras "tarde demais".

---

1 Cf. E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (1935). ↩

PARTE III

Quatro poetas

CAPÍTULO 9

Agon e Logos

Milton pretendia que *Paraíso perdido* fosse uma conquista cristã do gênero épico clássico, da mesma forma que *Sansão agonista* é uma conquista cristã do gênero clássico da tragédia dramática. Na literatura clássica, assim como na vida e cultura clássicas em geral, há, segundo Milton, dois elementos. Um é o desenvolvimento da habilidade humana natural, ou o que chamamos agora de "imaginação criativa", fora da revelação cristã e, portanto, não possui a verdade dessa revelação, mas uma analogia ou paralelo a essa verdade. Embora a poesia da Bíblia, de acordo com *The Reason of Church Government* [A razão do governo da Igreja], seja melhor como poesia do que a poesia clássica, esta última é um modelo mais seguro para poetas que não têm certeza de receber o tipo mais elevado de inspiração. Mas a cultura clássica não é simplesmente um desenvolvimento hu- mano, infelizmente: o homem sem revelação não pode evitar aceitar alguma versão demoníaca, o que significa uma paródia, dessa revelação. Portanto, formas como o épico homérico e a tragédia sofocliana são modelos genuínos de estilo, decoro e "liberdade antiga"; ao mesmo tempo, também estão ligadas a algo fundamentalmente demoníaco, uma pseudorrevelação de anjos caídos. O uso de gêneros clássicos por um poeta cristão deveria mostrar em quais aspectos são huma-

namente análogos às formas da revelação cristã e em quais aspectos são paródias demoníacas delas.

Em *Paraíso reconquistado*, um breve épico para o qual Milton não menciona nenhum modelo clássico, o senso de paródia está no seu ápice. Cristo pode vencer as tentações de Satanás porque consegue ver claramente a raiz principal demoníaca de tudo o que Satanás oferece. Nunca entendi por que a rejeição da cultura clássica por parte de Cristo nesse poema deve ser um enigma para os críticos: parece tão óbvio que, nesse contexto, Cristo tem de rejeitar cada sílaba do poema. Isso não significa que Milton a esteja rejeitando: é somente porque Cristo a rejeita que Milton pode aceitar grande parte dela. A rejeição da tradição dramática inglesa no prefácio de *Sansão agonista* é muito mais difícil de entender. O tema de *Paraíso reconquistado* é, apropriadamente, uma paródia de um romance de matança de dragões ou, mais precisamente, apresenta a realidade da qual o romance de matança de dragões é uma paródia. Para Milton, não há força exceto a força espiritual e nenhum conflito exceto o conflito mental, portanto, a profecia de que o Messias derrotará a serpente só pode ser cumprida por meio de um diálogo dramático.

Também em *Paraíso perdido*, na medida em que podemos considerá-lo um épico modelado em Homero e Virgílio, o sentido de paródia é muito mais aguçado do que o sentido de analogia. O épico clássico é um poema de ação heroica, de *klea andron*,[1] dos feitos co- rajosos dos homens. O cristianismo tem uma noção completamente oposta do que é um herói: um herói cristão é aquele que imita ou se aproxima do heroísmo de Cristo, que consistia em sofrimento, resis-

tência e compaixão. O senso de oposição, sem dúvida, intensificou-se grandemente na mente de Milton entre a sua discussão sobre o heroísmo cristão, em *A razão do governo da Igreja*, e a escrita de *Paraíso perdido*. Neste último poema, em qualquer caso, o heroísmo convencional do épico clássico é transferido principalmente para Satanás e os outros demônios. Há, é verdade, uma grande guerra no Céu, em que os anjos fiéis realizam proezas de valor, mas quando, no terceiro dia, o Filho de Deus dispõe de todo o exército rebelde sozinho, o sentido de paródia é fortemente reforçado. Toda a guerra no Céu é uma espécie de piada para Deus, para quem não existe qualquer força além de sua vontade. O mesmo senso de identidade entre força e vontade divina, junto com a irrealidade de qualquer força separada dela, reaparece em *Comus*, onde o irmão mais velho explica como a castidade da Dama é uma força invencível, e na própria história de Sansão, onde Sansão mata mil filisteus "com a arma trivial que tinha em mãos", a queixada de um jumento (142-3).

Paraíso perdido, como já disse em outro lugar, reafirma em ter- mos cristãos, invertendo os termos pagãos, não apenas o que é um herói, mas o que é um ato. Para Milton, o único ato genuíno é o ato realizado de acordo com a vontade de Deus. Portanto, o fato de Adão comer da árvore do conhecimento não foi um ato, mas o pseudoato da desobediência; a revolta de Satanás foi o ato paródico da rebelião. As únicas ações genuínas em *Paraíso perdido* são aquelas realizadas pelo Filho de Deus, os atos de criação e redenção. O mesmo prin- cípio, aplicado a *Sansão agonista*, ajudará a explicar a concepção de ação trágica de Milton. Nada realmente acontece em lugar nenhum, exceto o cumprimento da vontade de Deus. No

mundo dos anjos acima do homem, essa vontade pode ser vista claramente como uma providência benigna; no mundo dos animais abaixo do homem, ela pode ser vista, em uma espécie de espelho refletor, como a precisão automática do instinto. Como o funcionamento da vontade de Deus é relativamente descomplicado nesses mundos, não há possibilidade de algo como uma ação trágica, como Milton a concebe, nem entre os anjos (anjos fiéis, é claro) nem entre os animais.

Na vida humana também é verdade que nada realmente acontece exceto a realização da vontade de Deus, ou o que chamamos de pro- vidência. Mas lá ou aqui a vontade de Deus é muito mais difícil de perceber, porque está oculta pela poderosa corrente de pseudoatos desencadeados pela paixão humana e pela instigação demoníaca. A providência de Deus pode ser vista pela razão humana, mas a razão, sendo normalmente uma crítica submersa e reprimida de uma paixão ditatorial, raramente é atendida. Os três níveis de realidade são indicados pelo Mensageiro quando diz (1545–1577):

A providência ou natural instinto,
Ou turvada razão, mal consultada,
Porém, guiou-me certo, não sei como.[2]

Também aparecem em uma das odes corais, as quais dizem a Deus que, em relação ao homem (670-673):

Temperas, desigual, a providência
Assim como governas
Ordens dos anjos e seres irracionais,
Mudos e bestiais.[3]

A vida humana cria uma espécie de saturnália perpétua ou in- versão da ordem providencial, na qual os iníquos prosperam e os bons são perseguidos ou ridicularizados. Na maior parte dos casos, temos de esperar por um julgamento após o fim da vida, seja de uma vida individual ou da própria história humana, para vermos o bem vindicado e o mal confundido. Mas, de vez em quando, os iníquos se deparam com desastres terríveis de uma forma que deixa claro, aos olhos da razão, que o desastre é a consequência de uma loucura ou arrogância anteriores. Os bons, pelo simples fato de serem bons, passam por momentos difíceis na sociedade humana: seu destino normal é, na melhor das hipóteses, o ridículo ou a negligência, e na pior, o martírio. O homem bom, ou profeta, como de costume, é um agente de um movimento contrário na vida humana, da vontade de Deus trabalhando contra o mal humano, e sua vida pode muito bem ser trágica em relação a esse mal, que muitas vezes o toma como vítima. No entanto, o bem pode ocasionalmente ser reconhecido como tendo razão, mesmo em meio à torrente de mentiras e ilusões que é o curso normal da história.

Temos tragédia quando é possível para a razão humana, ao contem- plar a queda de Belsazar ou a justificação de Jó, vislumbrar a atuação da vontade de Deus na vida humana contra o poder da paixão ou do mal humano. Para Milton, a tragédia é, portanto, o reconhecimento da vontade de Deus pela razão humana na forma de justiça ou lei. Como a justiça ou a lei é um princípio de equalização ou equilíbrio, sendo seu emblema a balança, a visão trágica tem o efeito de equalização que Aristóteles chama de catarse. De acordo com a explicação da catarse dada por Milton em seu prefácio a

Sansão agonista, as consequências da paixão humana não podem ser vistas como trágicas pela paixão humana, mas apenas pela razão humana, que expulsa a paixão de si mesma ao ver uma paixão maior diante de si, segundo o princípio de que semelhante cura semelhante na medicina homeopática. Ou seja, na alma, a paixão normalmente domina a razão; na tragédia, a paixão é exteriorizada, numa posição em que somente a razão pode reconhecê-la; o efeito da catarse é, portanto, revolucionar a alma, restaurando a razão à sua ascendência e expulsando paixão por paixão.

Como é óbvio, há pelo menos dois níveis de ação trágica. O nível mais baixo, no qual o desastre parece ser a consequência inevitável da loucura ou do erro, é expresso pela palavra nêmesis na tragédia grega. Esse tipo de tragédia-nêmesis já aconteceu com Sansão an- tes do início de *Sansão agonista*: é uma peça que Milton intitulou, mas não escreveu, *Samson Hybristes* [Sansão Hybrista]. Na peça que temos, essa ação-nêmesis é a ação trágica na medida em que afeta os filisteus. O próprio Sansão passa por uma redenção na qual é aceito novamente como agente da vontade de Deus e campeão de Israel. Portanto, embora Sansão esteja inevitavelmente envolvido em uma morte trágica, não é uma morte para a qual a concepção de nêmesis ainda seja relevante.

As tragédias dos filisteus e de Sansão são, respectivamente, os elementos da paródia demoníaca e da analogia na ação trágica. O que acontece com os filisteus é o mesmo tipo de coisa que acontece com figuras como Ajax, em Sófocles, ou Hércules, em Eurípides, em que as causas da catástrofe são, em última análise, demônios. Sansão, por

outro lado, é uma analogia humana de Cristo, de cuja morte a sua morte é um protótipo. Segue-se que a área central da ação trágica, para Milton, é o Antigo Testamento, onde o leitor ou público cristão pode ver o tipo mais elevado de tragédia em sua verdadeira perspectiva, como parte da analogia da lei.

Essa concepção de dois níveis de ação trágica, entretanto, é re- corrente na tragédia grega, mais explicitamente no final da Oresteia. Aqui há um movimento de nêmesis representado pelas fúrias, que não são capazes de distinguir os elementos de equidade em uma situação trágica, como a quantidade e o tipo de provocação dada pela vítima, mas são o desencadeamento de uma força essencialmente automáti- ca, a correção de um desequilíbrio na natureza. Esse movimento de nêmesis é anulado por uma decisão legal na qual deuses e homens estão incluídos, e que é a visão trágica mais elevada de toda a ação, terminando com a absolvição de Orestes. Algo similar ocorre nas duas peças sobre Édipo, de Sófocles. Na primeira, *Édipo rei*, Édipo arranca os olhos em uma espécie de repulsa reflexa de horror, sem parar para considerar que sua própria inconsciência da culpa em que esteve envolvido é um ponto de alguma relevância ética. A ação de *Édipo rei* passa por uma autodescoberta que retrocede no tempo e termina na cegueira; *Sansão agonista* segue na direção oposta, por meio de uma autodescoberta progressiva, afastando-se da cegueira. Portanto, se desenrola paralelamente (em um grau muito limitado) à ação da segunda peça de Édipo, *Édipo em Colono*.

Vemos Sansão pela primeira vez nas garras da nêmesis, atormen- tado pelas fúrias mecânicas de sua própria consciência. A ética cristã sempre distinguiu o remorso do

arrependimento (*metanoia*) e, embora haja um arrependimento genuíno em Sansão, a reflexão estéril, a autocondenação, que é o que significa literalmente "remorso", é mais proeminente no início. Assim como o corpo de Sansão está infestado por vermes, todos os vermes mentais gerados pelo senhor das moscas (o demônio Belzebu, invocado por Harapha) estão infestando sua mente, produzindo ali o que, às vezes, sugere uma leitura alegórica por parte de Milton dos tormentos de Prometeu (623-624):

Com aguilhões, algozes pensamentos
Mutilam-me as mais tenras partes, trépidas.[4]

Sansão cedeu à tentação e fracassou, e o resultado dessa der- rota é a possessão demoníaca. O coro fica perplexo com o fato de Sansão estar muito pior do que eles: parece haver um tipo de ritmo maníaco-depressivo na nêmesis que faz com que quanto maior a altura, maior a queda. Isso está intimamente ligado ao ritmo da roda da fortuna na tragédia, que tanto fascinava os escritores medievais (687–691).

Tu não só a sorte invertes e os degradas
À obscuridade, justa descensão
Como os lanças mais baixo do que os exalaste,
Ao humano olhar torpe contraste
Grave demais p'ra culpa ou omissão.[5]

As implicações desse último verso nos levariam a um longo cami- nho ao Livro de Jó, por exemplo. Mas, quanto ao ponto principal, a resposta, ou parte da resposta, é que os eleitos por Deus são capazes de pecar de uma forma que as pessoas comuns, ou aqueles a quem o coro chama de "comum caterva" (674), não são. Isso é verdade, a fortiori, para Adão no Éden, para quem a mais trivial das

transgressões, segundo os padrões humanos comuns, foi também o maior pecado possível. No entanto, nem mesmo Adão poderia cair tão baixo quanto os demônios, que caíram de uma altura maior. O mesmo princípio se aplica, ao contrário, aos filisteus. A vingança divina sobre eles se estende principalmente a seus senhores e sacerdotes: na destruição de seu templo, “só o vulgo, que assistia fora, escapa" (1659). O ritmo da roda da fortuna para eles pode ser ouvido nos dois ruídos fora do palco, o grito de triunfo e o gemido de morte, que ouvimos quando a roda gira em um semicírculo.

A nêmesis de Sansão assume a forma de “cativeiro e perda dos olhos”, e a ação da peça, como dissemos, na medida em que afeta Sansão, afasta-se da nêmesis. Manoá tem planos elaborados para libertar Sansão do cativeiro e também expressa a esperança de que Deus restaure a visão de Sansão juntamente com sua força. Grande parte disso é apenas a esperança fácil de um homem bastante fraco, mas é verdade que, simbolicamente, a liberdade e a visão de Sansão são restauradas. São restauradas dentro das realidades de sua situação, o que significa que o processo é repleto de ironias trágicas, a começar pela inversão da ideia de Manoá de como a restauração poderia ocorrer. Entretanto, mesmo assim, a restauração acontece. No início da peça, Sansão é um escravo em cativeiro externo e interno: além de estar "no moinho com escravos", ele está em uma “Prisão dentro de uma Prisão” e é, como diz o coro, “o Calabouço de ti mesmo” (41, 153–156). No entanto, Sansão afirma sua liberdade espiritual, negativamente, ao se recusar a participar de um festival filisteu, e depois positivamente ao aceitar a permissão que

Deus lhe dá para ir, sobre a qual falaremos mais adiante. No próprio templo, Sansão realiza várias proezas em obediência a ordens, mas realiza o ato crucial "por minha própria vontade", como um homem livre. Da mesma forma, embora em sua cegueira possua uma luz interna, como Milton afirma para si mesmo em *Second Defense of the People of England* [Segunda defesa do povo da Inglaterra] e em outros lugares, Sansão está bem ciente de que, como diz o coro, “a luz interna não lança qualquer raio" (163). Mas em seu empreendimento final Sansão está, segundo o semicoro, "com os olhos interiores iluminados" (1689).

No livro dos Juízes, a oração final de Sansão é: “Deixa-me morrer com os filisteus". Milton não cita isso diretamente, embora seja o tema do discurso de Sansão para Manoá, mas atribui a Sansão um desejo muito eloquente pela morte. Esse desejo, em si, é desespero, mas Deus o transforma em uma conquista heroica que termina em morte. Portanto, Deus está agindo de acordo com o mesmo princípio homeopático de expulsar os humores salgados por meio do sal e similares, o que faz parte da catarse da tragédia. E na proporção em que Sansão é libertado da nêmesis, todo o mecanismo da nêmesis é transferido para os filisteus. São eles que adquirem a *hybris* ou “espírito de frenesi", que é a condição normal do herói trágico grego. Com o último verso do primeiro semicoro, “e com cegueira interna atingida" (1686), a transferência está completa.

O "espírito de frenesi" está associado à embriaguez, sendo os filisteus "alegres e sublimes" um contraste nesse aspecto em relação a Sansão, que bebe água. Ainda é de manhã, mas, como Milton observa no *Commonplace Book*, as pessoas

habitualmente bêbadas podem se embriagar sem a ajuda do vinho. Essa embriaguez, entretanto, é uma embriaguez dionisíaca, um entusiasmo ou possessão por um deus, ou o que eles consideram um deus. A Bíblia diz sobre Sansão que seu cabelo começou a crescer novamente quando estava no cárcere filisteu. Há poucas concessões à probabilidade nos contos populares, mas talvez possamos fazer a seguinte pergunta: uma vez que os filis- teus descobriram o segredo da força de Sansão, por que permitiram que seu cabelo crescesse novamente? Duas respostas são sugeridas por Milton. A primeira é que os proprietários dos moinhos estavam ganhando muito dinheiro explorando seu trabalho, “o trabalho de muitas mãos", como Sansão o chama. A segunda é que os filisteus realmente acreditavam no poder de Dagon e, portanto, acreditavam que a força de Sansão poderia ser contida dentro dos limites que lhes eram convenientes. Foi essa crença em particular que constituiu seu “espírito de frenesi”.

A Bíblia King James diz que Sansão foi ordenado a fazer um esporte para os filisteus e, como acrescentou o menino estudante, ele derrubou a casa. A New English Bible deixa claro que Sansão tinha que lutar como um gladiador. As duas traduções não são inconsistentes: em outras partes do Antigo Testamento (como Huizinga aponta em *Homo Ludens*), “jogar” ou “fazer esporte” pode significar "lutar até a morte”. Mas a luta de gladiadores não teria se adequado à concepção de Milton. Dramaticamente, Sansão não gostaria de estragar seu clímax matando filisteus individualmente. Mais importante, Milton diz mais de uma vez que, quando Sansão tinha sua força genuína, nenhuma pessoa ousava se opor a ele. Daí o

comportamento de Harapha. O modelo para o personagem de Harapha é seu filho Golias, e embora Golias seja certamente um fanfarrão era convencional para guerreiros do seu tipo começar as batalhas com bravatas —, não há indicação de que seja um covarde. Ele espera que o Rei Saul venha enfrentá-lo, o Saul de quem se dizia ter a cabeça e os ombros acima de todos os homens de Israel, e quando Davi aparece com sua atiradeira, Golias fica genuinamente desapontado e também desdenhoso. Durante o colóquio com Harapha, Sansão de repente reafirma novamente seu papel como campeão de Jeová, e Harapha não ousa prosseguir no assunto. Ele pode, é claro, ter sido um covarde o tempo todo, mas é possível que algo mais do que a simples covardia o esteja derrubando.

É essencial para o propósito dramático de Milton, portanto, que Sansão no templo seja puramente um artista, quase um bufão, de um carnaval filisteu, um *agonista* no sentido de artista ou ator dificil- mente como um competidor dos jogos, pois não está competindo com ninguém. Ao mesmo tempo, Sansão é um herói trágico, um campeão derrotado e, nesse sentido, um *agonista* para seus seguidores danitas. A ação move rapidamente através do que Yeats chamaria de um "giro duplo", à medida que a tragédia se torna um triunfo, e o carnaval, uma bagunça. É esse aspecto da situação de Sansão, em particular, que o torna um protótipo dramático de Cristo, pois Cristo também é um herói trágico para seus seguidores, bem como uma figura ridi- cularizada de um carnaval para seus inimigos, e a mesma inversão de ação ocorre ali.

Em *Sansão agonista* a inversão é expressa numa imagem complexa de luz e escuridão. Milton sabia muito hebraico para não captar as conotações de "shemesh", a palavra

hebraica para "Sol", no nome de Sansão, e talvez tenha visto algo como um mito em forma de Sol na história do herói de cabelos compridos que caiu na escura prisão do oeste. A peça começa ao nascer do Sol com Sansão fisicamente ao ar livre, mas, como outros titãs, incluindo Prometeu no final da peça de Ésquilo, Sansão parece estar simbolicamente em uma espécie de prisão subterrânea ou "caverna interlunar", e as raríssimas alusões clássicas na peça o ligam a Atlas e Íxion. É quase como se Sansão, ou um poder que o guia, estivesse se movendo sob o mundo como o Sol à noite, de volta ao local de seu nascimento. A ação termina abruptamente ao meio-dia, com o zênite do triunfo filisteu subitamente despedaçado pela exploração de um fogo escuro e oculto que surge como a fênix de suas cinzas. Do ponto de vista dos israelitas, isso significa que o "eclipse total" do qual Sansão se queixa desapareceu e que, embora "parece esconder a sua face", o verdadeiro Deus-Sol regressou inesperadamente.

Sansão agonista é uma peça real, com um enredo real e persona- gens reais, e poderia ser representada com sucesso, creio eu, diante de qualquer público disposto a aceitar suas convenções. No entanto, Milton disse que a peça não se destinava ao palco, uma declaração frequentemente relacionada ao preconceito contra peças teatrais entre os puritanos radicais da Inglaterra. O preconceito em si não é muito interessante nem particularmente relevante para Milton, mas as tradições por trás dele são mais interessantes.

O que Milton chamaria de paganismo é um desenvolvimento religioso focado em símbolos visuais. O politeísmo é impossível sem imagens ou estátuas para distinguir um deus do outro. À medida que uma sociedade

pagă se torna mais centralizada, ela converge para uma capital, tal como Gaza é descrita, e a adoração visual dos deuses é complementada por várias formas de espetáculo, incluindo uma forte concentração no governante supremo ou rei como um símbolo visível. A religião hebraica é baseada na revelação, que significa revelação por meio do ouvido. Nas teofanias do Antigo Testamento, Deus fala e o homem ouve, mas a reputação do que é visível é muito mais duvidosa. Mesmo nos casos em que se diz expressamente que a visão é de Deus, a descrição é sempre de algo ou alguém, retratado como um anjo, um espírito ou simplesmente um homem. Grande parte da imprecisão na concepção de Milton sobre o Espírito Santo é simplesmente o resultado de ele aceitar literalmente as ambiguidades em tais passagens. Deus é, por si só, invisível e, portanto, como os dois primeiros mandamentos ordenam, nenhuma imagem permanente dele jamais deve ser feita. Assim, na história da sarça ardente, o objeto visual, a própria sarça ardente, está ali apenas para chamar a atenção de Moisés: o que é significativo é o que é dito. Somos informados que Deus falou, mas que o anjo do Senhor apareceu; que Moisés não teve problemas para ouvir a Deus, mas não podia olhar para ele.

A mudança de metáforas do olho para o ouvido, em outras palavras, introduz na religião o conceito de "idolatria", e isso, por sua vez, é a fonte de duas características que separam a tradição bíblica da pagā: a dialética e a revolucionária. O politeísmo, mesmo quando assume a forma, como aconteceu com os filisteus, de se concentrar em uma única divindade nacional, tem o tipo de tolerância que é o resultado da indefinição intelectual, porque o conceito de "falso deus" é

muito difícil de assimilar. Ao mesmo tempo, também é conservador e autoritário, porque sua religião é, em última análise, a autoridade do Estado. Os filisteus têm tanto senhores quanto sacerdotes, mas está claro que os senhores têm o poder supremo. A Bíblia foi produzida por uma nação súdita que nunca teve sorte no jogo do império, e ela espera um futuro em que as grandes potências da Terra, juntamente com seus deuses, serão derrubadas. As metáforas visuais são transferidas para esse estado futuro: o "dia de Jeová" no judaísmo, a segunda vinda no cristianismo, são ocasiões que serão abertamente visíveis para os fiéis. Daí as objeções dos primeiros cristãos, incluindo Tertuliano e Lactâncio, aos jogos e competições do circo romano, que, além de sua brutalidade, concentravam a atenção no poder do Estado secular e em seus cultos pagãos. Era essencialmente a estimulação visual neles que era perigosa, e o título do ataque de Tertuliano tem uma ênfase visual: *De Spectaculis*. Tertuliano pede que seus leitores evitem todos esses entretenimentos e se concentrem nos melhores espetáculos proporcionados pelo cristianismo, a futura segunda vinda de Cristo e o Juízo Final. Milton cita essa passagem em seu *Commonplace Book* de uma forma que deixa bem claro seu desprezo pela intolerância cega que classificava as peças de Sófocles e as lutas de gladiadores como meros “espetáculos teatrais”. É evidente, porém, que as crenças cristãs fundamentais também permeavam seu pensamento.

A imagem visual é centrípeta: mantém o corpo imóvel em uma pose de obediência estática e coloca o sinal de autoridade diante dele. A revelação pelo Verbo é centrífuga: é principalmente um comando, o ponto de partida de um curso

de ação. Na visão bíblica, tudo o que podemos ver é uma criatura de Deus e uma repetição secundária do Verbo primário de Deus: “Haja luz, e houve luz”. Adão foi cercado por um paraíso visível, mas o que a árvore proibida proíbe acima de tudo é a idolatria, a tomada do objeto visível como fonte de poder criativo, como Eva fez quando, após a queda, se curvou em homenagem à árvore. Desde a queda, o paraíso tem sido um estado interno invisível e embrionário, a ser trazido à existência pela revelação por meio do Verbo. O Verbo não apenas faz com que todas as imagens de deuses se transformem em nada, mas continua a operar na sociedade como uma força iconoclasta, em outras palavras, uma força revolucionária, demolindo tudo aquilo a que o homem é tentado a prestar falsa home- nagem. Voltando à história da sarça ardente, Deus diz a Moisés que ele está entrando na história, dando a si mesmo um nome hebraico e um papel político específico e altamente partidário, o papel de libertar uma classe oprimida da autoridade constituída de seus opressores. Além disso, Deus se define existencialmente como "Eu sou”, não essencialmente como aquele que é, de modo que não há possibilidade de a religião hebraica jamais despersonalizar seu Deus supremo, como a religião clássica tendeu a fazer no estoicismo e em outros lugares.

Como o cristianismo se tornou uma instituição social, o preconceito de Tertuliano contra a estimulação visual diminuiu um pouco, e no cristianismo medieval há novamente uma forte ênfase nos símbolos visuais, que são o sinal normal de uma sociedade segura e confiante. Essa ênfase na visibilidade da Igreja foi seguida, por sua vez, em algumas áreas do protestantismo, por uma reação iconoclasta

que condenou o uso de imagens, a decoração de vitrais e esculturas e o foco visual da hóstia elevada e, portanto, é claro, reviveu a antiga condenação dos espetáculos nos teatros. Milton não era William Prynne, mas era um iconoclasta revolucionário, cujo instinto, ao atacar o governo de Carlos 1, era centralizar seu ataque na imagem visual da realeza e nos perigos dessa imagem como fonte potencial de idolatria. Portanto, Milton dificilmente poderia evitar refletir algumas das mesmas tendências antivisuais que estavam presentes em seu meio cultural.

Neste mundo, o conflito essencial entre o bem e o mal assume a forma auditiva de um conflito entre o Verbo e o oráculo, a retórica verdadeira e a falsa. No entanto, o objeto final de toda falsa retórica é uma imagem visual que ordena a obediência a algo que não seja Deus. Assim, em *Paraíso reconquistado*, Jesus entra em um deserto, sem recursos visuais para distraí-lo, para entrar em um combate mortal com a falsa palavra, o acusador. Mas Satanás só pode operar somando uma série de alucinações visuais. Se Cristo aceitasse qualquer uma delas, instantaneamente se identificaria com ela, de acordo com o axioma do salmista sobre os ídolos (Sl 115, 8): "Sejam semelhantes a eles os que os fazem", que é repetido no *Paraíso perdido* na passagem sobre as metamorfoses dos demônios (x, 540-541):

Que o que viam
Imitavam-no agora em si.[6]

Sansão agonista exibe um conflito paralelo entre o Verbo de Deus dentro de Sansão, a fonte definitiva de sua força e as tentações do acusador, que assumem a forma de uma

sequência de diálogos. A importância desse aspecto do conflito é uma das coisas que a ce- gueira de Sansão simboliza. Sansão vive em uma espécie de mundo de sessão espírita, repleto de vozes sem corpo, entre o moinho com seus escravos e o templo com seus senhores: como Sansão diz sobre o coro (176-177):

Ouço um rumor, mas chega ao meu ouvido
Tão desconjunto no ar, que logo o olvido.[7]

Todos os que falam com Sansão, inclusive Manoá e o coro, têm algo a acrescentar em termos de reprovação, algo que sugere descon- fiança ou incerteza, algo como o "clamoroso lamento da quimera inconsolada"[8] de Eliot, ouvido pelo Verbo no deserto. Até mesmo a audição de Sansão precisa ser mortificada: ele só pode se separar de Dalila, por assim dizer, tapando os ouvidos. É claro que as tragédias gregas também se concentram no diálogo e têm catástrofes relatadas por mensageiros, mas ainda assim uma peça grega, com suas másca- ras e cenário de anfiteatro, é uma experiência visual muito intensa, como nos lembra a etimologia da palavra teatro. A ação da peça de Milton, como a do Livro de Jó, forma uma espécie de antijogo visual. Nesse aspecto, ela antecipa algumas das técnicas de um dramaturgo posterior que também foi frequentemente chamado de puritano, Bernard Shaw. Superficialmente, parece uma discussão sobre eventos passados e futuros sem nenhuma ação, exceto o que está fora do palco. Examinando mais de perto, a ação está lá, mas é um tipo curioso de ação internalizada: os eventos importantes estão acontecendo de forma invisível na mente de Sansão.

Enquanto isso, os filisteus estão preparando seu festival de Dagon. Tenho chamado o edifício que Sansão destrói de “templo” porque simbolicamente é isso que ele é, um local para a celebração do culto a Dagon. Mas, é claro, também é um "teatro”, como o Mensageiro o chama, um teatro muito pouco ateniense, em que o entretenimento é como o de um circo romano. O comitê do programa filisteu, como muitos de seu tipo, não contratou sua principal atração até o último momento, o que explica, quando não desculpa, a mistura frenética de fanfarronice e promessas na mensagem do oficial. Assim, Sansão é removido de uma ação da qual sua mente é a circunferência para um teatro no qual, cego e incapaz de olhar para trás, Sansão é o foco visual de toda a sociedade filisteia, o olhar de Gaza, por assim dizer. Mas, a essa altura, ele é novamente um agente de Deus, e é muito perigoso para uma sociedade filisteia fazer disso um foco visual.

Lembramos que Tertuliano exortou seus leitores a se afastarem dos espetáculos reais e a se deleitarem com o tremendo espetáculo prometido no Livro do Apocalipse, quando todos os seus inimigos seriam vistos queimando no lago de fogo. A famosa passagem sobre gêneros literários em *The Reason of Church Government* (Yale, 1, 812 e ss.) diz que o modelo bíblico para a tragédia é o Livro do Apocalipse ("misturando suas cenas e atos solenes com um coro sétuplo"). Nada poderia ser menos parecido com o Livro do Apocalipse do que *Sansão agonista* e, no entanto, *Sansão agonista*, com suas sete grandes odes corais (tem sete personagens também, contando o coro como um), tem como tema um protótipo da parte inferior, por assim dizer, da visão

do Livro do Apocalipse. Esse é o aspecto que chega ao clímax na elegia sobre a queda da Babilônia no capítulo XVIII. A identificação da cidade da Babilônia com a Grande Prostituta, que diz: "Sou rainha, e não viúva", e a ênfase na mercadoria e no transporte, talvez indique um significado maior para o papel de Dalila e as elaboradas imagens de navios associadas a ela em *Sansão agonista*. Esse significado maior é antecipado no *Paraíso perdido*, com sua comparação de Adão e Eva caídos com Sansão e "Dalila filisteia".

A ênfase visual da qual Milton suspeita como potencial idolatria existe tanto no tempo quanto no espaço. No tempo, ela toma a forma de uma ansiedade pela continuidade, o que produz a doutrina da sucessão apostólica na Igreja e o princípio da sucessão hereditária no Estado. A crença de que todos os contratos matrimoniais devem ser tratados como indissolúveis é um subproduto dessa mesma ansiedade. A sucessão apostólica substitui a sucessão espiritual daqueles chamados por Deus pela continuidade mecânica de um cargo humano; a sucessão hereditária destrói de maneira similar o princípio divino da liderança dos eleitos. O rei genuíno, assim como o profeta genuíno, emerge quando Deus o chama. A sucessão de líderes e profetas é descontínua em termos humanos, e nenhum dispositivo humano a protegerá. Assim, de acordo com a abertura do evangelho de Mateus, Jesus era descendente legítimo de Abraão e Davi através de seu pai adotivo, José, e, no entanto, Jesus não era filho biológico de José. Sansão fazia parte de uma linhagem de heróis chamados por Deus quando seu povo se voltava para Deus novamente após um período de apostasia. A convocação é representada por uma belíssima história de anunciação no

livro dos Juízes, que termina com o anjo retornando ao Céu no fogo de um altar. Essa imagem, referenciada duas vezes em *Sansão agonista*, transforma-se na imagem da fênix, a imagem da sucessão divina, um poder único de renovação através do autossacrifício total que não pode ser programado, por assim dizer, por nenhuma instituição humana.

Um drama que frequentemente me vem à mente em relação a *Sansão agonista* é *Atalia* de Racine, outra grande tragédia do século XVII baseada em um tema do Antigo Testamento. A conexão se dá principalmente por contraste, já que *Atalia* é uma peça espetacular com multidões de personagens. Assim como Byron, mais tarde e de forma bem diferente, Racine vê o Antigo Testamento não como o deserto da lei, mas como uma fonte de *glamour* oriental. Observamos também como *Atalia* gira em torno da questão da sucessão hereditária por meio do jovem príncipe Joás, que está na linhagem davídica que leva a Cristo. Nesse aspecto, quando não em outros, Racine se asse- melha a Shakespeare, cujas peças históricas, em particular, enfatizam fortemente a importância crucial de uma linha clara de sucessão. Suspeito que a proeminência desse tema na obra de Shakespeare seja uma das razões pelas quais sua obra tenha tão pouca influência no drama trágico de Milton.

Sobre a era de anarquia que se seguiu a Sansão, o narrador bíblico observa: "Naqueles dias não havia rei em Israel; cada um fazia o que era certo aos seus próprios olhos". O Antigo Testamento nunca chega a uma conclusão definitiva sobre se a realeza hereditária era algo bom para Israel ou não, mas ainda assim, as glórias dos reinados de Davi e Salomão são muito valorizadas, e é fácil para um leitor cristão ver

nessas figuras reais os protótipos de Cristo como o único monarca verdadeiramente legítimo do mundo. Certamente, a distinção entre a pessoa e o cargo, que Milton tanto enfatiza nos panfletos sobre regicídio, deriva da atitude do Antigo Testamento em relação aos reis. Em *A razão do governo da Igreja*, há uma longa passagem alegórica descrevendo o rei como um Sansão não caído, e a imagem de seus longos cabelos é ecoada em *Sansão agonista*. A inferência parece clara: Sansão, sendo um líder escolhido por Deus, não seria apenas um rei legítimo, mas poderia ter tido, em algum momento, o poder de estabelecer o reino de Deus na Terra, não havendo limites para a força divina que era a fonte de sua força. Uma das observações feitas pelo coro sobre Sansão realça essa dimensão maior de seu significado (173-175):

> *Mas a ti, que, ao ter tua força a virtude por companheira,*
> *Subjugaria a Terra,*
> *Unanimemente coroado em reverência.*[9]

No entanto, Sansão não redimiu o mundo: sua conquista deve ser comparada e contrastada com a de Cristo. O *Paraíso perdido* conta a história de como o homem perdeu o jardim que o cercava e de como ele pode recuperar esse jardim como um estado interior. Em *Paraíso reconquistado*, Cristo, ao resistir com sucesso à tentação, transforma simbolicamente o deserto em que se encontra no Jardim do Éden novamente, como nos diz o sétimo verso do poema. Mas a imagem do jardim é combinada com a do templo, a imagem central da lei judaica que Cristo tanto obedece quanto transcende na ação do poema. Milton seguiu o relato de Lucas sobre a tentação, onde colocar Jesus no pináculo do templo é o ato final de Satanás, acompanhado de uma citação do Salmo 91, 11-12,

concebida para sugerir que, se ele cair, nenhum mal lhe acontecerá. Cristo permanece imóvel no pináculo, o que significa que o verdadeiro templo de Deus passa para seu próprio corpo, tornando-se um templo que pode ser erguido novamente após ser destruído, em contraste com o templo de Herodes abaixo dele, que foi permanentemente destruído alguns anos depois. Os dois templos representam os dois aspectos da lei, que, para o cristianianismo, é simultaneamente abolida e cumprida pelo evangelho.

Paraíso reconquistado foi uma sequência natural de *Paraíso perdido*, e podemos ver como, tipologicamente, Milton foi atraído pela história de Sansão como a contraparte do Antigo Testamento do mesmo tema. Como um protótipo de Cristo no Antigo Testamento, Sansão, ao destruir o templo demoníaco, ilustra o tipo de coisa que, de acordo com Milton, o homem sozinho pode fazer na autorredenção. O homem não pode se transformar em um ser superior, nem se redimir; mas ele pode expressar a disposição de ser redimido ao derrubar os ídolos que o cercam. O que aí se obtém pode ser negativo e iconoclasta, mas não é de forma alguma fútil: indica a separação mental da natureza que o homem precisa fazer antes de poder se unir a Deus. Em certo sentido, é realmente Sansão quem cumpre a profecia do Salmo 91 citada por Satanás, pois, embora caia sob o templo e seja esmagado por ele na queda, sua conquista, em seu devido contexto, é providencialmente sustentada.

Se *Sansão agonista* não existisse, poderíamos dizer com alguma confiança que Milton nunca poderia ter escolhido Sansão como herói, porque Sansão é a única figura importante do Antigo Testamento que simplesmente não se

encaixa na concepção de Milton sobre o Antigo Testamento. A afirmação permanece essencialmente verdadeira mesmo depois de vermos como Milton transformou seu herói. As histórias sobre Sansão, no livro dos Juízes, são selvagens e primitivas, mesmo para aquele contexto muito selvagem e primitivo. O coro faz o melhor que pode com a principal e não muito amável virtude de Sansão, que é a abstinência total de vinho, mas só pode celebrar sua façanha de destruir os portões de Gaza suprimindo o motivo pelo qual ele passou a noite ali. Em quase todos os contos populares relacionados ao tema de Sansão e Dalila, o papel de Sansão é desempenhado por um ogro ou gigante canibal, do qual todos ficariam felizes em se livrar, e as brincadeiras viciosas e letais que Sansão prega aos filisteus claramente despertaram uma admiração reservada em Milton, embora comparti- lhasse do preconceito da narrativa bíblica. Milton nos diz que Sansão, enquanto tateia em busca dos pilares do templo (1637–1638),

Para,
Co'a cabeça inclinada, como se orasse,
Ou grãs questões na mente revolvesse.[10]

Sabemos pelo livro dos Juízes que o tema de suas meditações é um apelo à vingança privada, “só desta vez”. Isso também precisa ser suprimido, pois nenhuma catástrofe que envolva a vontade de Deus, para Milton, pode ocorrer sem manifestar o axioma: “A vingança é minha", que pertence a uma moralidade mais elevada do que o Sansão bíblico pode alcançar.

Para Milton, o Antigo Testamento é o livro da lei, e é extraordinário ver como o selvagem furioso do livro dos Juízes foi tão domesticado por Milton, que consegue

encontrar o seu caminho através de uma surpreendente quantidade de casuísmos. Os mais belos pontos jurí- dicos sobre os limites da obediência civil a um poder espiritualmente hostil, sobre as obrigações de uma esposa para com um marido de nação e religião diferentes, sobre a relação entre uma ação deliberada que necessariamente envolve a morte e o suicídio intencional, sobre a distinção entre comando e coerção, são levantados e debatidos com grande habilidade na peça, a maioria deles pelo próprio Sansão. Outro conjunto de associações da palavra grega “agon” é com casos jurídicos, em que "agonista” significa “advogado". Esse aspecto de Sansão se conecta com a metáfora jurídica da Bíblia, pela qual a concepção de um redentor se desenvolveu a partir de palavras que significam um aliado em um processo ou julgamento.

Sansão precisa trilhar seu caminho da escravidão para a liberdade através da lei, e, portanto, até certo ponto, recapitula o próprio programa de Milton para o povo da Inglaterra. Questões de liberdade religiosa, doméstica e civil são os principais temas levantados em seus colóquios com Manoá, Dalila e o oficial filisteu. Desde o início, Sansão se destaca em contraste com seus seguidores que preferem “a escravidão com facilidades à liberdade extenuante”. Em termos mundanos, é o mais louco paradoxo que Sansão, trabalhando até a morte como escravo em um moinho filisteu, esteja na verdade mais perto da liberdade do que estaria se vivendo confortavelmente aposentado em sua casa, mas como Deus concebe a liberdade, isso não deixa de ser verdade. Assim, a proposta de Manoá, feita com o mais genuíno amor por Sansão, ainda é uma tentação sutil e

perigosa, como fica mais óbvio quando repetida, em um contexto mais sinistro, por Dalila. Dalila, é claro, representa a ameaça à liberdade doméstica em sua forma crucial de casamento com uma idólatra. A Bíblia não chama Dalila de “esposa" de Sansão, mas em Milton ela deve ser uma esposa para absorver seus argumentos de divórcio. A convocação do Oficial coloca toda a dialética da liberdade em um mundo ímpio em foco dramático. Na medida em que os filisteus são seus senhores seculares, eles têm direito à sua obediência; porém, na medida em que lhe ordenam participar de um ato de adoração a Dagon, eles não têm direito algum. Sansão decide que está sendo convocado para um evento religioso e se recusa a participar.

Em *Paraíso reconquistado*, após Cristo ter recusado todas as tenta- ções de Satanás, este o coloca no pináculo do templo, onde permanece milagrosamente equilibrado. Milagrosamente, porque fez tudo o que podia; o que fez foi aceito pelo Pai, e o Pai se move para sustentá-lo no ponto crucial. Em uma escala menor, a Dama em *Comus*, ainda paralisada após repudiar Comus, é milagrosamente salva por Sabrina, de acordo com a promessa dos dois últimos versos da máscara:

Ou, se frágil a virtude fosse,
O próprio céu a ela se curvaria.[11]

Sansão também fez o que podia e chegou ao fim por vontade própria. Conforme observado anteriormente, durante o encontro com Harapha, Sansão se reafirma como acólito de Jeová, e Harapha foge, talvez por ser um covarde, mas é mais provável que a reivindicação de Sansão tenha sido

aceita. Sansão é, como Jesus em *Paraíso reconquis- tado*, um homem sob a lei, em um grau excepcional por causa de seu voto de nazireu. O mais próximo que qualquer personagem do Antigo Testamento pode chegar da liberdade do evangelho é a dispensação, quando Deus transcende sua própria lei e leva seus eleitos a fazer o mesmo. O primeiro casamento de Sansão com a mulher de Timna foi uma dispensação desse tipo. Não nos é dito, nem por Milton nem pela Bíblia, que seu casamento com Dalila também foi uma dispensação, mas se foi, a dispensação para Sansão é paralela à dispensação para Oseias, feita para propósitos muito diferentes, ao qual foi ordenado primeiro se casar com uma "mulher de prostituição" e depois "voltar" e amar uma adúltera. O fato de Deus ter aceitado plenamente Sansão mais uma vez é marcado por outra dispensação, quando a vontade de Deus se sobrepõe à vontade de Sansão e o faz mudar de ideia sobre ir ao festival. É claro que esse momento também torna certo que Sansão morrerá, assim como o momento do triunfo de Cristo sobre Satanás em *Paraíso reconquistado* torna certa a crucificação. Portanto, não é apenas a crise da ação, mas a peripécia ou ponto de virada da tragédia. Sansão diz (1372–1379):

Se os obedeço,
É por livre vontade; contrariando
Deus por temor ao homem; e a Deus o homem
Prefere abandonar: os ciúmes dele,
Sem arrependimento, não perdoam.
Mas pode ele escusar a minha, a tua
Presença em templos de rituais idólatras
Por causas importantes, não duvides.[12]

Uma segunda grande mudança que Milton faz no personagem de Sansão é em sua relação com a sociedade. Na literatura heroica, geral- mente há uma tensão narrativa, e às vezes também uma tensão moral, entre os temas da guerra e da busca. Digamos que haja uma guerra central em andamento, na qual os heróis têm o dever de se envolver, mas o herói crucial, cuja presença é necessária para o sucesso, retirou-se da ação ou está em alguma aventura particular. O papel de Aquiles na *Ilíada* vem imediatamente à mente: muito mais próxima do tom geral das histórias de Sansão na Bíblia é a situação em Ariosto. Aqui, os heróis que deveriam estar lutando em uma cruzada, defendendo Paris contra os infiéis, continuam vagando e resgatando heroínas atraentes em partes remotas da Terra, e a ação culminante, que lembra ao leitor moderno a cruzada americana contra o comunismo, é uma viagem à Lua para recuperar algumas inteligências heroicas dispersas. Em *Paraíso reconquistado*, a cruzada e a busca solitária estão unidas na pessoa de Cristo, porque, para Milton, Cristo é a única figura na história em quem poderiam estar unidas.

Sansão, na Bíblia, é uma figura de pura busca: ele vagueia pelo campo filisteu matando, destruindo, queimando plantações e dor- mindo com suas mulheres, mas sem nenhum indício de qualquer organização por trás dele. A frase final do livro dos Juízes, “ele julgou Israel durante vinte anos”, é um choque considerável: Sansão nunca demonstrou a menor capacidade de julgar nada, muito menos liderar uma nação. Entretanto, em Milton todas as façanhas de Sansão são cuidadosamente integradas em uma cruzada consistente pelo povo de Deus contra os inimigos de Deus. À reprovação

do coro, “mas de Israel os filhos inda o servem", Sansão responde: "Tal culpa eu não assumo" (240-241), e continua mostrando que o fracasso de seu povo em segui-lo foi tão crucial quanto seu próprio fracasso. A mesma consciência de seu ambiente social aparece inclusive nos detalhes. Quando o tímido coro expressa inquietação após a partida de Harapha, e novamente após a primeira saída do oficial, Sansão acalma seus temores de forma discreta, mas de uma forma que mostra o líder nato sob todos os trapos, sujeira e correntes.

O papel de líder de Sansão evidencia muitas coisas sobre *Sansão agonista*, a começar por sua datação, que algumas pessoas tentaram colocar antes de 1660. A morte de Sansão, embora trágica, aponta para um mundo superior ao da tragédia; a destruição da aristocracia de Gaza, embora trágica, ou pelo menos "triste”, como diz Manoá, aponta para um mundo inferior ao da tragédia. No meio disso está o trágico fracasso de Israel em cumprir seu papel como povo de Deus. Em muitas tragédias, há um ponto de fuga não trágico indicado na ação, um momento oportuno, de aproveitar a maré da fortuna na enchente, e a falta desse ponto faz parte da forma de parábola da tragédia, o ponto a partir do qual a "catástrofe", que significa a virada para baixo, começa. Perto do final da peça, Manoá diz que Sansão (1714-1716):

A Israel,
Trouxe honra e liberdade, que a coragem
Eles encontrem na ocasião.[13]

Mas a Bíblia nos diz que, em poucos anos, os filisteus estavam mais fortes do que nunca. Ao ocuparem o território designado a Dã na conquista de Canaã, Dã se afastou e foi

para o norte. No livro dos Juízes, o relato de Sansão é imediatamente seguido por outra história sobre os danitas, na qual, depois de aparecerem sob uma luz desprezível como idólatras, ladrões e assassinos, eles desaparecem da história. Na profecia de Jacó sobre as doze tribos, no final do Gênesis, Dã é descrito como uma traiçoeira “serpente no caminho", e na lista das doze tribos no Livro do Apocalipse, o nome de Dã é omitido. Para Milton, isso praticamente significaria ser apagado do livro da vida.

A tragédia de Israel, e de Dã em particular, é uma alegoria da tragédia do povo inglês, que escolheu um "capitão de regresso ao Egito", como diz Milton em *The Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth* [A forma mais fácil e rápida de criar uma comunidade livre], renunciando deliberadamente ao seu grandioso destino. A autoidentificação do cego Milton, vivendo na aposentadoria após a Restauração, com o cego Sansão é impossível de ignorar: está presente nas queixas sobre pobreza e doença, atingindo seu ponto máximo talvez no curioso parênteses sobre amigos de ocasião: “A maioria, creio" (190-191). Mas também pode haver alguma identificação com o esperançoso e amargamente desapontado Manoá, se pensarmos na grandiosa imagem em *Areopagitica*: "Parece que vejo em minha mente uma nação nobre e poderosa se erguendo como um homem forte após o sono, e sacudindo seus invencíveis cabelos”. Esta é precisamente a imagem de Sansão, segundo Manoá, milagrosamente restaurado em sua força, como se a cegueira e o cativeiro tivessem sido apenas um pesadelo. Em *Sansão agonista* somos lembrados de forma sombria não apenas da história original de Sansão, mas do fato de ter sido

um episódio tão breve e ineficaz na história de Israel. Uma geração após a morte do grande campeão de Dã, a tribo praticamente deixou de existir. Nenhum grupo de pessoas outrora favorecido, sejam os danitas em Israel ou os puritanos na Inglaterra, provavelmente terá uma segunda chance de renunciar ao seu destino.

Na crítica a Shakespeare, notamos que muito do que é escrito é, na verdade, uma racionalização da atuação. O que é dito sobre os personagens, a repetição de imagens ou a disposição e o tom emocional da peça, muitas vezes é potencialmente um conjunto de sugestões para algum produtor ou grupo de atores considerar como uma possível apresentação. O estatuto ontológico de tal crítica é uma questão de interesse, especialmente para aqueles que acreditam que existe um assunto chamado "hermenêutica". Para *Sansão agonista*, a situação crítica é consideravelmente alterada pela presença de um coro. Um coro na peça é principalmente uma estilização do público. Os danitas em *Sansão agonista*, como os amigos de Jó, representam um tipo de norma moral. Eles estão do lado certo e são levados pela ação até a profundidade e a eloquência genuínas no final, mas, como muitos dos discípulos de Jesus, nunca entendem totalmente o significado dos eventos em que estão envolvidos. Eles funcionam como olhos para Sansão, mas não veem o que ele vê. Alguns dos versos que lhes foram dados para falar parecem-me ser cantilenas ou, se essa for uma palavra violenta demais, uma indicação de que o tipo mais elevado de percepção espiritual não está sendo expresso.

Do ponto de vista do coro, a ação da peça é um melodrama com Jeová como herói e Dagon como vilão. Jeová é o

verdadeiro Deus: de uma forma ou de outra, os filisteus deveriam saber disso; de uma forma ou de outra, deveriam aceitar, como um argumento válido, a explicação de Sansão sobre seu ataque a eles (1211-1213):

Não sou privado, mas um homem feito
Com força assaz, sob mando celestial
De livrar meu país.[14]

O ato de Sansão é citado por Milton em sua *Defensio pro Populo Anglicano* como um precedente para a revolução parlamentar. Quando o próprio Deus é um ator partidário na história, não é difícil ouvir ao fundo o tedioso grito de justiça própria: tudo o que fazemos é certo porque nós somos nós, e eles, afinal, são apenas eles.

Contra isso, há a imaginação criativa do poeta elaborando sua peça e dando a cada aspecto dessa obra sua própria realização. É especialmente no último discurso de Dalila que podemos entender como Milton é um verdadeiro poeta, e do partido de Dalila sem sabê-lo, pelo menos enquanto Milton estiver falando com a voz dela. O coro diz presunçosamente: "Serpe manifesta, exposta pelas presas" (997), mas somos obrigados a ter alguma simpatia dramática, se não moral, com Dalila em sua tentativa desesperada de restaurar seu respeito próprio, após a rejeição amarga e desdenhosa de Sansão, construindo uma fantasia sobre sua fama futura. Independentemente de como a vemos, podemos entender que ela se vê como uma espécie de Antí- gona, condenada independentemente do que faça. Quando Dalila projeta um memorial para si mesma em uma linguagem que antecipa o projeto de Manoá para o túmulo de Sansão, concordamos com a simetria imaginativa, tal como fazemos em *Paraíso*

perdido quando Moloch persuade Salomão a construir um templo para ele em frente a Sião. Quando Dalila se compara a Jael, podemos concordar que o ato de Jael também foi traiçoeiro, embora menos calculista do que o dela. Acima de tudo, quando Dalila apela à Fama para se justificar, podemos ver, pelo menos por um momento, que embora a Fama pareça ser o mais arbitrário e caprichoso de todos os deuses, ainda assim há uma justiça bruta em suas disposições, e que ele (ou ela) é um deus mais imparcial do que um Jeová ciumento.

Então retornamos, surpresos, para perceber o quanto de Milton está presente no coro dos anciãos, concordando com eles que os caminhos de Deus são justos e justificáveis. Para a maioria dos leitores modernos, creio, a imaginação criativa de Milton está sempre certa e seu aparato justificador sempre errado: a imaginação é a de um poeta que é eterno; o aparato vem das ansiedades do século XVII que, pelo menos em seu lado político, já estavam mortas e enterradas mesmo antes de *Sansão agonista* ser escrito, para não falar de três séculos depois. No entanto, a imaginação provavelmente nunca teria concebido um verso sem a força motriz das ansiedades. Qual é o nosso papel final como leitores? Será que simplesmente tentamos libertar o poeta imortal da "prisão dentro da prisão" das ansiedades de sua época e classe, ou podemos encontrar um lugar para elas também em nossa interpretação?

A resposta começa com o fato de que também temos nossas próprias ansiedades, e que é improvável que estas resistam ao teste do tempo melhor do que as de Milton. A tarefa da crítica não é deixar uma obra como *Sansão agonista* estagnada no século XVII, ignorando todas as razões de seu apelo para nós, nem anexá-la à nossa própria época,

ignorando suas intenções originais. Os pontos 1671 e 1971 formam a base de um triângulo do qual o próprio *Sansão agonista* é o ápice, em um mundo superior a ambos, embora relacionado a ambos.

Milton descreve a ação de *Paraíso perdido*, no início, como “este grande argumento”, e a ação de *Sansão agonista*, no final, como "esse grande evento". A questão de saber se o cristianismo e a tragédia são compatíveis tem sido levantada com frequência; a verdadeira questão, no entanto, não é essa, mas a relação da tragédia com uma atitude revolucionária. Tentei indicar muito brevemente as qualidades revolucionárias da tradição bíblica, que foram seguidas tão de perto por Milton: sua concepção de Deus como tendo um papel histórico na libertação de uma nação submissa de seus senhores, seu iconoclasmo, sua insistência na crença correta e seu repúdio total a todos os deuses, exceto o seu próprio. *Paraíso reconquistado* e *Sansão agonista* são ambos, de maneiras diferentes, ambientados na situação humana e, portanto, expressam a atitude revolucionária central, tanto no contexto religioso quanto no social, que Milton manteve e expressou em seus escritos em prosa.

A mente revolucionária não rejeita a tragédia, mas prefere pensar nela como explicável, como algo que tem uma causa e, portanto, se possível, uma cura. Esta mentalidade tende a se impacientar com a consideração de uma situação trágica como um mistério final no centro das coisas. *Paraíso perdido* é, entre outras coisas, uma tentativa de explicar a origem da tragédia: trata, de forma um pouco mais coe- rente do que Nietzsche faria mais tarde, do nascimento da tragédia a partir do espírito da música. No terceiro livro, contudo, Milton muda

a cena para a ordem angelical, acima da tragédia, onde Deus explica a situação humana a partir de tal perspectiva. Aqui Milton abandona o ponto de vista revolucionário de sua própria religião, o que significa que, não sendo um anjo, ele é obrigado a adotar a perspectiva rival do mundo pagão. O modelo para o Deus do livro III é Zeus na *Odisseia*: em nenhum lugar da Bíblia Deus fala nesse tono. Ainda assim, o esforço para obter uma perspectiva mais ampla da tragédia em *Paraíso perdido* é profundamente significativo.

O deus grego supremo, de Homero aos estoicos, é, como dissemos, um Deus essencial, aquele que é; o Deus da sarça ardente é um “eu sou" existencial. Talvez possamos sugerir, por mais simplista que possa parecer, que quando Deus é concebido como essencial, a tragédia se torna existencial, e vice-versa. Na literatura grega, a tragédia é inerente à situação humana, e é assim em parte porque, a longo prazo, os deuses podem dar de ombros e se desvincular dela. Para Milton, nenhuma ação trágica pode ocorrer sem que a vontade de Deus esteja diretamente envolvida e, portanto, a tragédia, para Milton, é explicável, em última análise, em termos da revelação divina. Os escritores que escapam dessa antítese, notadamente Shakespeare, não podem ter uma influência decisiva sobre a forma trágica de Milton: as tragédias de Shakespeare não são religiosas em um sentido tão específico.

Assim, quando o coro se descreve no final da peça como equipado (1755-1766)

Co' a nova recompensa
Da experiência destas ocasiões,[15]

é possível que, mais uma vez, o coro não entenda completamente o que está dizendo. O coro está vendo a morte de Sansão da mesma forma que um público grego poderia ver o fim de *Édipo em Colono*, como um mistério profundo e terrível, algo a ser contemplado como uma visão. Vê a mão de Deus nisso, é claro, mas de uma forma que aprofunda o senso de mistério. Os danitas enxergam apenas até onde a antiga dispensação lhes permite ver. Para Milton, e idealmente para nós, as palavras "novo" e "verdadeiro" têm um significado mais pesado: a experiência verdadeira é algo que leva a uma ação renovada, como a experiência de perder Lycidas levou seu amigo "amanhã a bosques frescos e novas pastagens". Como diz o cego Sansão ao vidente Harapha, em um verso com uma dúzia de tipos de ironia: "Provando saberias mais que vendo" (1091). Assim como o coro, somos levados à "calma de espírito, extintas as paixões" (1758), mas não estamos necessariamente velhos, cansados e limitados pela lei. Quando a catarse dissipa, por um instante, as nuvens de paixões, preconceitos, ansiedades e interesses escusos, alguns de nós também podem vislumbrar uma energia sem limites que, por mais destrutiva que seja para as instituições sociais, está sempre lá, sempre nos confrontando, sempre a mesma, e ainda assim, sempre tem o poder de criar todas as coisas novamente.

---

1. κλεα ανδρων: "Os feitos gloriosos dos homens". Cf. Homero, *Ilíada*, canto 1x, vv. 195–196 NT. ↩

2. John Milton, *Sansão agonista*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021, p. 127: "But providence or instinct of nature seems, / Or reason, though disturb'd and scarse

consulted, / To have guided me aright, I know not how” (tradução de Adriano Scandolara) NT. ↩

3. "Temper'st thy providence through his short course, / Not evenly, as thou rul'st / The Angelic orders, and inferiour creatures mute, / Irrational and brute” (idem, p. 63) NT. ↩

4. "Thoughts, my Tormentors, arm'd with deadly stings / Mangle my apprehensive tenderest parts" (idem, p. 63) - NT. ↩

5. "Nor only dost degrade them, or remit / To life obscur'd, which were a fair dismission, / But throw'st them lower then thou didst exalt them high - / Unseemly falls in human eie, / Too grievous for the trespass or omission” (Idem, p. 67) NT. ↩

6. Op. cit., p. 717: "What they saw, / They felt themselves now changing” (tradução de Daniel Jonas) NT. ↩

7. Op. cit., p. 33: “I hear the sound of words; thir sense the air / Dissolves unjointed e're it reach my ear" (tradução de Alessandro Scandolara) - NT. ↩

8. T. S. Eliot, “Burnt Norton”, em *Four Quartets*, v (a), verso 167 NT. ↩

9. "But thee whose strength, while vertue was her mate, / Might have subdu'd the Earth. / Universally crown'd with highest praises” (op. cit., p. 33) art. ↩

10. "Stood, as one who pray'd / Or some great matter in his mind revolv’d” (ibid., p. 135) NT. ↩

11. “Or, if Vertue feeble were, / Heav ′ n it self would stoop to her” (tradução livre) NT. ↩

12. "If I obey them, / I do it freely, venturing to displease / God for the fear of Man, and Man prefer, / Set God behind; which, in his jealousie / Shall never, unrepented, find forgiveness. / Yet that he may dispense with me, or thee, / Present in temples at idolatrous rites / For some important cause, thou need'st not doubt” (op. cit., p. 113) NT. ↩

13. "To Israel / Honour hath left and freedom, let but them / Find courage to lay held on this occasion" (ibid., p. 139) art. ↩

14. "I was no private, but a person raised / With strength sufficient, and command from / Heav'n, To free my Countrey” (ibid., p. 101) NT. ↩

15. "With new acquist / Of true experience from this great event” (ibid., p. 141) NT. ↩

```
```

CAPÍTULO 10

A interpretação de Blake do Livro de Jó

Apesar de toda a discussão existente sobre as ilustrações de Blake para o Livro de Jó[1] — e grande parte do que há de melhor nesta discussão são as contribuições feitas pelo homenageado desta Festschrift[2] — talvez ainda haja espaço para uma maior consideração sobre como Blake interpretou o livro. Todos percebem que Blake recriou o livro em suas gravuras e não estava simplesmente ilustrando-o. Ao mesmo tempo, Blake parece segui-lo com fidelidade considerável, e sua atitude em relação ao livro, em contraste marcante com sua atitude em relação ao original da outra grande obra de seu último período, as ilustrações da Divina comédia de Dante, parece ser, no geral, uma atitude de aceitação crítica. Blake comentou, a propósito de Homero, que "todo poema deve ser necessariamente uma unidade perfeita", mas que a Ilíada não é "peculiarmente assim", o que implica que a unidade perfeita é potencial no próprio poema e é realmente alcançada pelo leitor. O senso de unidade que se sente sobre as gravuras de Jó, consideradas como uma série, indica que Blake extraiu uma unidade correspondente de seu texto.

Este fato é mais complicado do que parece, pois, apesar da formidável reputação literária do Livro de Jó, não é fácil perceber como seu argumento faz sentido para Blake. Ele começa com as cenas surpreendentes de Satanás na corte de

Deus, onde Satanás tem o papel, sempre central em sua natureza para Blake, de acusador da humanidade. Blake sugere que Deus estabeleceu as coisas de tal forma que não pode perder: se recompensa a obediência, dá ao homem um motivo tão poderoso para ser obediente que o serviço a Deus se torna um reflexo condicionado. Blake pode estar levantando a questão do livre-arbítrio do homem, mas não de uma forma que possa ajudar o homem a se tornar livre. Mais adiante no poema, os três amigos de Jó continuam girando em torno do pseudoproblema central da retidão dos caminhos de Deus. Aqueles que fazem o bem serão recompensados e aqueles que fazem o mal serão punidos; portanto, deve ser um crime ser desafortunado. Se não fosse assim, Deus não seria um Deus justo. A premissa suprimida aqui é que Deus administra tanto a lei moral humana quanto a lei natural física, mas nunca lhes ocorre duvidar disso. Blake, entretanto, duvida disso: é a base do que ele repudia como religião natural.

A visão da providência pelos amigos de Jó é facilmente refutada pela experiência, mas, quando isso acontece, eles podem dar duas respostas possíveis. Uma é dizer que os caminhos de Deus são inescrutáveis, embora pareçam ao leitor imparcial simplesmente insanos sob tais premissas. A outra é presumir que a providência de Deus se manifestará em outro mundo, de onde nenhuma evidência jamais escapará. Se a ideia de que “a honestidade é a melhor política" parece absurda, o argumento muda para “talvez não pareça agora, mas espere para ver”.

Os argumentos dos três amigos chegam a um impasse, e Eliú assume o comando, para subjugar Jó com a eloquência

do que tem a dizer "em defesa de Deus" (Jó 36, 2). Porém, embora sua eloquência seja genuína o suficiente, ele se preocupa principalmente em reafirmar os argumentos anteriores. Quando o próprio Deus responde a Jó do meio de um redemoinho e pergunta: “Quem é este que obscurece assim a Providência, com discursos insipientes?" (Jó 38, 2), aparentemente se referindo a Eliú, esperamos a revelação definitiva para a qual todo o drama parece ter conduzido. Mas nos sentimos desconfortáveis com a forma como Deus exibe triunfantemente uma série de trunfos que parecem pertencer a um jogo diferente. Ele faz a Jó uma série de perguntas retóricas que têm um tom autoritário e intimidador.: “Você estava por perto quando eu criei o mundo, ou você entende tudo sobre como o mundo foi feito? Não? Então, por que você está levantando dúvidas sobre minha competência administrativa?”. Seguem-se poemas sobre as duas bestas, Beemote e Leviatã — poemas notáveis, todavia, nos perguntamos sobre sua relevância para as feridas e filhos assassinados de Jó. Jó responde mansamente: "Falei de coisas que não entendia, de maravilhas que me ultrapassam [...]. Por isso, retrato-me e faço penitência no pó e na cinza” (Jó 42, 3-6). Deus então parece dizer: “Bem, assim está melhor”, e imediatamente devolve a prosperidade a Jó. Os amigos de Jó e sua religião natural, aparentemente, estavam certos o tempo todo, embora se diga que não estavam. De alguma forma, não parece ser o tipo de argumento que Blake veria com bons olhos.

Tecnicamente, o Livro de Jó é uma comédia em virtude da restauração de Jó nos últimos versículos, mas a conclusão cômica parece tão distorcida e arbitrária que é difícil pensar

nela como algo que não seja uma tragédia mal-intencionada. De todas as tentativas que Jó, os três amigos e Eliú fizeram para encontrar alguma explicação para a situação em que Jó se encontrava, uma explicação sobre a qual eles nunca especulam é a que já foi dada ao leitor. Nunca lhes ocorre que Deus poderia ter exposto Jó deliberadamente a tal provação para ganhar uma aposta com Satanás. Todos eles, inclusive o próprio Jó, são piedosos e sinceros demais para que essa ideia lhes ocorra. O prólogo no Céu paira sardonicamente sobre todo o debate, e esperamos que Deus revele a Jó algo do que o leitor sabe. Mas nem uma palavra é dita sobre Satanás no final da ação, e Jó não fica sabendo de nada sobre o pacto original. A resposta mais simples é supor que o Livro de Jó, iniciado por um gênio poético colossal, caiu nas mãos de um editor supersticioso, cuja atitude era uma versão mais crua do que aquela dos amigos de Jó, e que transformou um dos poemas mais profundos do mundo em uma diatribe obscurantista contra o uso da inteligência questionadora. Algo assim poderia ter acontecido: há sinais de edição receosa, como em muitas partes da Bíblia, e é impossível dizer até onde ocorreu o expurgo. Mas essa hipótese não tem utilidade para nós: a versão que temos é a única que influenciou a literatura e a religião posteriores, e a única que Blake leu. Provavelmente, Blake a interpretou de um modo muito diferente do resumo que acabamos de apresentar.

Em primeiro lugar, a conclusão cômica, a restauração da prosperidade de Jó, não teria parecido arbitrária a Blake, mas inevitável. A Bíblia como um todo assume a estrutura de uma narrativa em forma de u, na qual Adão perde seu jardim e é levado de volta, no final dos tempos, a um jardim restaurado

que também é uma cidade. Isso significa, de acordo com Milton, que Adão perde o paraíso como um ambiente físico e o recupera como um estado de espírito interior. Este último, Miguel diz a Adão em Paraíso perdido, é "muito mais feliz" do que o Éden original. Blake teria visto a história de Jó como um epítome da narrativa bíblica, na qual a restauração final proporciona uma felicidade maior do que o estado original. De acordo com a visão de Blake, Jó começa na condição de Beulá, o repouso pastoral da lâmina 1, e termina no estado apocalíptico do Éden (no sentido de Blake para o termo) da lâmina 21. Os contrastes são óbvios e frequentemente observados: os instrumentos musicais foram retirados das árvores na última lâmina, sugerindo, através do Salmo 137, que mesmo o estado original ainda possuía algo de alienação e exílio; as ovelhas acordaram e, ao contrário da primeira lâmina, o Sol está nascendo e a Lua se pondo. O altar sacrificial comum ao primeiro plano de ambas as lâminas contém inscrições significativas sobre a importância de superar os aspectos literais e rituais da religião que o sacrifício representa. A forma genuína de sacrifício, o autossacrifício, ou o que Blake chama de "aniquilação do ego", é o verdadeiro tema da lâmina 18.

Jó é um dos livros "sapienciais", e a concepção primitiva de sabedoria, ainda claramente visível no Antigo Testamento, é a de seguir os caminhos testados e trilhados, os caminhos sancionados pelo costume e pela tradição. Isso significa que a sabedoria é principalmente um atributo da idade avançada, quando se tem mais experiência em ser conservador. No livro dos Provérbios e em outros lugares, há uma forte ênfase em educar os jovens nos caminhos dos mais velhos e em puni-los

prontamente se eles se desviarem. Há três estágios de um conflito de ancianidade e juventude nas lâminas de Jó: a relação do Deus das lâminas iniciais com um Satanás obviamente muito mais jovem; a relação dos três amigos com o jovem Eliú; e a relação do Deus das lâminas finais (Jeová, mais ou menos) com Jesus.

O Deus das lâminas 2 e 5 é o fraco e doente *dieu fainéant*, que é o Deus projetado pelo próprio Jó na ordem natural. Enquanto uma vida moral virtuosa puder ser associada a uma vida física confortável, essa divindade poderá parecer providencial e benigna. Mas, na hora da verdade, ele se revela como Satanás, o autor do mal e do desastre. Esse fato não é percebido por Jó, seus três amigos ou Eliú, que tentam encontrar alguma explicação para a situação de Jó somente em termos de Deus. Entretanto, para Blake, o Deus das lâminas de abertura renuncia ao seu poder para Satanás da mesma forma que Deus, o Pai, transfere o poder para seu Filho em *Paraíso perdido*, e, ao fazer isso, demonstra de forma semelhante a ligação essencial entre suas naturezas. Muitos anos antes, Blake havia observado que “no Livro de Jó, o Messias de Milton é chamado de Satanás”.

A identidade do Deus da lâmina 2 com Satanás é clara no pesadelo da lâmina 11, onde, na parte inferior da lâmina, é citada a descrição de Paulo para o Anticristo. O Anticristo é notável por sua semelhança superficial com Cristo e, da mesma forma, todos os deuses retratados como homens velhos no céu são variantes de Satanás, a quem Paulo, mais uma vez, chama de “príncipe das potestades do ar". Acima da cabeça de Deus, na lâmina 2, está a inscrição Malak^{3} Yahweh, junto com a tradução: “O anjo da presença divina”. Isso

lembra a passagem em *Uma visão do Juízo Final*, na qual Blake fala do “anjo da presença divina mencionado em Ex 14, 19 e em outros lugares; esse anjo é frequentemente chamado pelo nome de Jeová Elohim, o 'eu sou dos carvalhos de Albion". Aparentemente, Blake quer dizer que a realidade existencial ou o "eu sou” de Deus é idêntica à imaginação humana, mas, quando é projetada para o mundo exterior da natureza, é pervertida em algo maligno. Laocoonte, estrangulado pelas serpentes do raciocínio, também é identificado por Blake com a forma pervertida desse anjo. Na lâmina 2, a principal referência bíblica pode ser Nm 22, 22, onde o Malak Yahweb bloqueia o caminho de Balaão como seu "Satanás" ou adversário. O versículo no livro do Êxodo ao qual Blake se refere diz: "O anjo de Deus, que caminhava na frente do acampamento de Israel, levantou-se e foi para detrás deles; com ele, ao mesmo tempo, a coluna de nuvem, deixando a frente, parou detrás deles”. As duas tendências do homem de ser “idólatra de sua própria sombra” e ainda assim recuperar continuamente seus próprios poderes criativos se alternam como a coluna de nuvem e a coluna de fogo na história do Êxodo. Quando o anjo vem do outro lado, do mundo exterior para a consciência humana, ele torna possível, para Israel, a grande façanha revolucionária de escapar do Egito e alcançar sua própria identidade.

O desenho na lâmina 5 assume a forma de um vórtice ou giro, no qual um Deus imaginário se transforma em um demônio real, a ordem da natureza contra a qual tudo o que é genuíno e criativo na vida humana tem de lutar. A queda de Jó repete a queda de Adão, e sua causa é a mesma: o pseudoconhecimento do bem e do mal, que primeiro tenta

separá-los e acaba percebendo que, nesse conhecimento, o mal é a regra e o bem, uma exceção acidental e precária. Esse vórtice é novamente revertido na lâmina 13, onde se torna o "redemoinho" do qual Deus responde a Jó. Lembramos o vórtice em Milton que leva Milton do "Céu" para a Terra, sendo a Terra o lugar onde o "Céu" deve ser realizado. Milton entra no pé esquerdo de Blake, mas normalmente, quando o Deus projetado reverte seu movimento e se torna o verdadeiro, a Palavra da imaginação humana, onde ele entra é na orelha, que também é uma espécie de vórtice, chamado de "labiríntico" em *Jerusalém* e descrito em *O livro de Thel*, em um contexto bem diferente, como um "redemoinho feroz para atrair criações". Contudo, o Deus do redemoinho na lâmina 13 precisa ser bastante esclarecido antes de se tornar a genuína imaginação humana: esse processo é concluído na lâmina 17 com a significativa legenda de Jó 42, 5: "Os meus ouvidos haviam escutado falar de ti, mas agora os meus próprios olhos te veem". A única referência do Novo Testamento a Jó, "ouvistes falar da paciência de Jó e vistes o fim do Senhor" (Tg 5, 11), citada por Blake na lâmina 7, repete esse progresso dos ouvidos para os olhos. Para Blake, ninguém pode "ver" a Deus até que ele se torne um ser humano e, mesmo assim, ele não é tanto o que vemos, mas com o que vemos. Alguns mitógrafos da Renascença viram na história de Narciso, que trocou sua identidade pela de seu reflexo objetivo na água, uma contrapartida à história bíblica da queda de Adão, e Blake, descrevendo a queda de Albion em Jerusalém com imagens intimamente relacionadas ao Livro de Jó, também fala de Albion como se tornando "idólatra de sua própria sombra". A recuperação por Jó de sua própria

imaginação é Narciso vindo na direção oposta, a sombra refletida tornando-se sua própria substância.

O fato de Blake ter visto na história de Jó um microcosmo de toda a história bíblica é a razão das duas principais mudanças que faz em relação ao texto: o papel da esposa de Jó e o caráter dos três amigos. No texto, a esposa de Jó é uma figura de Dalila, uma tentadora que sugere que Jó renuncie à sua integridade, e foi assim que Blake a retratou em ilustrações anteriores do livro. Em *Jerusalém*, a esposa de Albion, "Brittannia", é uma personagem muito sombria, para não dizer desnecessária: o tema principal é a restauração de sua filha Jerusalém para Albion. Essa ênfase na filha restaurada (além da ligação com o Rei Lear, cujas três filhas também são de Albion) foi derivada de uma ênfase paralela no Livro de Jó, conforme ilustrado aqui na lâmina 20. Mas, ainda assim, quando se pensa no Livro de Jó como uma Bíblia em miniatura, Jó ocupa o lugar de Adão ou Israel ou, novamente, Albion, a figura simbólica da humanidade, e a esposa de Jó se torna a Eva ou Raquel que deve fazer parte de sua redenção.

Da mesma forma, os três amigos são quase totalmente demonizados nas ilustrações de Blake, sendo assimilados à figura tríplice do acusador que percorre toda a obra de Blake, desde os primeiros "acusadores de roubo, adultério e assassinato" até *Jerusalém*, e que são identificados com os três acusadores de Sócrates (*Jerusalém* 93) e, provavelmente, com as três testemunhas contra Fiel em *O peregrino*. Os três amigos têm sido constantemente ridicularizados, desde o próprio Livro de Jó, como "consoladores miseráveis". No entanto, é dito sobre eles, em um verso citado na lâmina 8, que

“sentaram-se com ele por terra durante sete dias e sete noites, e nenhum lhe dizia palavra, porque viam quão veemente era a sua dor” (Jó 2, 13). Sete dias de simpatia silenciosa de amigos que, pelo menos, não são amigos de ocasião e não têm nada a ganhar visitando Jó em sua pobreza, talvez mereçam alguma compaixão. Mas quando pensamos em Jó como a humanidade continuamente martirizada, dificilmente podemos ver nos amigos algo além de representantes da contínua ansiedade social, o complexo de Theotormon, por assim dizer, que torna a miséria humana constante ao tentar racionalizá-la e explicá-la em toda crise. Podemos observar que um tratamento ainda posterior da história de Jó, o J.B. de Archibald MacLeish, segue Blake tanto ao favorecer a esposa quanto ao denegrir os amigos.

Os amigos, de qualquer forma, tentam permanecer leais ao *dieu fainéant* das primeiras lâminas, o Deus da religião natural. A natureza, para Blake, é o estado da experiência, indiferente aos valores humanos, não exibindo nenhum senso de projeto ou propósito além do automático e mecânico, e não se importando com o indivíduo. Jó sofre não por algo que tenha feito, mas porque está no mundo de Satanás ou da natureza, como o restante de nós. Satanás alcançou seu poder através da "permissão” de Deus, ou, para chegar mais próximo de Blake, através do colapso inevitável de todos os esforços para unir a visão da inocência, do mundo como criado e protegido, com a visão contrária da experiência. Tais esforços, dissemos, só parecem plausíveis para aqueles que por acaso são “bons” e prósperos. Mas a prosperidade é uma questão de sorte, e os sofrimentos de Jó ilustram um princípio frequentemente mencionado em

outros lugares em Blake: se ficarmos em Beulá, mais cedo ou mais tarde ela se transformará em "Ulro", ou seja, "mera natureza ou Inferno", como Blake a chama em suas anotações para Swedenborg. O Deus das lâminas 1 a 5, mais cedo ou mais tarde, se transforma no que Blake chama de fantasma do sacerdote e do rei, a concepção que racionaliza a tirania.

E assim como o Deus senil da lâmina 5 é empurrado para fora do caminho por um Satanás mais jovem e cruelmente destrutivo, os discursos dos três amigos dão lugar ao monólogo do jovem Eliú, que começa com um pedido de desculpas superficial por ter retido sua sabedoria por tanto tempo enquanto os velhos se divertiam. Eliú consolida as noções confusas e variáveis da religião natural que os três amigos propõem em um sistema fechado de fatalismo. Ele é mostrado na lâmina 12 apontando para cima com sua mão esquerda ou sinistra, para um céu com doze estrelas, representando o ciclo do zodíaco. Como todos os de sua espécie, insiste na grandeza da natureza e na pequenez da humanidade: "Levanta os olhos ao céu e vê, contempla como o firmamento é mais alto que tu" (cf. Jó 35, 5). Se estivermos lendo o Livro de Jó junto com Blake, já nos foi dito que a sabedoria não está lá, nem em qualquer outro lugar da natureza: "O abismo diz: ela [a Sabedoria] não está em mim; e o mar publica: ela não está comigo" (Jó 28, 14). Eliú tem, portanto, um papel semelhante ao de Newton em *Europa*: ele é o porta-voz da religião natural, tão bem articulado que se excede e faz com que todo o seu sistema, em mais de um sentido, vá pelos ares. Ele é um agente negativo da emancipação de Jó, assim como Newton o é na época de Blake. As palavras da lâmina 12 que acabamos de citar estão

associadas à figura de um velho adormecido no fundo da criação, cujos sonhos sobem de sua cabeça para as estrelas. Essa figura é o Albion de Blake, e o desenho se repete no relato da queda de Albion em *Jerusalém* 19.

O terceiro e decisivo conflito entre ancianidade e juventude forma a resolução da sequência, quando Deus, como um velho projetado no céu, se transforma em Cristo, Deus feito homem, Deus como a essência do próprio Jó, que Jó parou de projetar na criação e recuperou como sua própria natureza real. Na mitologia de Blake, há sete "olhos", sete visões ou concepções históricas e sociais de Deus, sendo a sexta e a sétima Jeová e Jesus. O terceiro, Elohim, está associado à criação de Adão, ou à forma humana como a conhecemos; o quarto, Shaddai, é um nome frequente de Deus no Livro de Jó. Blake pode ter pensado que o Livro de Jó era ou escondia um mito muito antigo, talvez mais antigo do que a maior parte do Antigo Testamento. Lembretes dessa progressão dos sete olhos podem ser vistos nos anjos da página de título e nas figuras sombrias por trás da aparição de Deus no redemoinho, na lâmina 13. Mas, na verdade, cada estágio da história tem de passar pela mesma luta de substituir "Jeová", o velho homem projetado no céu que também é Zeus e Júpiter, por Jesus, o Logos divino e humano, que é cada "olho" quando usado de forma imaginativa.

A transformação de Jeová em Jesus ocupa as lâminas 14, 15, 16 e 17. Jó, em sua prosperidade original, é uma criança imaginativa, mas seu estado infantil de inocência se transforma em experiência, e sua visão de inocência, como a da criança, é levada para a parte submersa de sua mente, onde se torna uma parte indefesa, mas ainda desafiadora, de

sua "integridade", um Orc preso. O mundo de Satanás é um mundo no qual todos são objetos ou coisas, e a pressão exercida sobre Jó para fazê-lo admitir que ele também é uma coisa é muito poderosa, mas não onipotente. O mundo de Satanás, para adaptar uma frase de Kierkegaard, é, mas não existe. Jó começa a existir, nesse sentido, quando permanece desafiador e clama em voz alta por alguma explicação do que lhe aconteceu, sem dar atenção às frenéticas expostulações de seus amigos e de Eliú de que tal atitude é blasfema e só piorará as coisas. Há um núcleo de verdade no que dizem, até mesmo na observação de que consideravam Jó "justo aos seus próprios olhos". O *dieu fainéant* que se transformou em Satanás foi uma criação da mente de Jó e, de certa forma, Jó o mantém em atividade resistindo a ele, assim como Prometeu, em Shelley, manteve Júpiter em atividade até que se lembrasse de sua maldição.

Portanto, a existência de Jó é, a princípio, negativa; é a existência de um ser consciente isolado. Nesta posição, Jó sente que a ordem satânica não é simplesmente indiferente, mas ativamente hostil. Tal atitude torna-se positiva com a fala de Deus, e Jó, embora ainda isolado, começa a se sentir não separado de todo o resto, mas identificado, ou, como diria Blake, delineado. O ponto de virada ocorre quando Jó percebe que o estado satânico de experiência não é algo inevitável ou misterioso, mas algo a ser combatido, e que sua visão destronada de inocência é algo com que ele pode lutar.

Se olharmos para a série de livros do Antigo Testamento como Blake fez, e como a Bíblia King James geralmente os apresenta, na ordem da Septuaginta, com os livros dos apócrifos omitidos, veremos uma ordem que pode ser o

resultado de um mero acidente, mas que, no entanto, aponta para uma análise simples e profunda do Antigo Testamento como um todo. Os livros de Gênesis a Ester tratam de lei, história e ritual; os livros de Jó a Malaquias tratam de profecia, poesia e sabedoria. Nesta ordem, Jó ocuparia o lugar de uma versão poética e profética do Gênesis, um relato da queda do homem que evita a moralização e a quebra de contrato tão caras aos legalistas teológicos e se concentra na limitação do alcance imaginativo e na mutilação do corpo físico. Notamos anteriormente que o relato da queda em *Jerusalém* ecoa mais o Livro de Jó do que o Gênesis. Quando Albion se envolve em "imputar pecado e justiça a indivíduos", inclusive a si mesmo, o Zoa Luvah, representando Urizen e também o Orc amarrado, toma conta dele, fere-o com feridas dolorosas e o coloca no caminho sombrio da miséria e da perseguição, simbolizado em Blake pelos símbolos "druidas" da serpente e da árvore, que encontramos nas histórias da queda de Adão, da queda de Israel (Nm 21) e da crucificação de Cristo. Podemos ver traços de uma árvore ferida por uma serpente no fundo da lâmina 2.

O ato crucial da visão renovada é aquele entre as lâminas 14 e 15, a visão da criação e a visão do Beemote e do Leviatã. A lâmina 14 é o reaparecimento da visão da inocência, a visão de Beulá da lâmina 1, exceto pelo fato de que está vindo de outro lado, da mente de Jó e não de suas circunstâncias. Há três níveis nessa lâmina: Jó e seus amigos estão na Terra; acima deles está um demiurgo ou Deus criador que controla a ordem da natureza; e acima disso está o universo humano infinito, no qual as estrelas da manhã e os filhos de Deus se tornaram a mesma coisa. Ainda é uma visão imperfeita,

porque, embora distinga o mundo “bom” que Deus criou originalmente do mundo mau em que o homem caiu mais tarde, ainda não se separou do mundo da experiência. As perguntas retóricas de Deus sobre a criação, sua insistência em que Jó não estava presente quando o mundo foi criado, têm para Blake um significado muito diferente de uma mera tentativa de gritar com Jó com a voz de seu próprio superego. Deus está realmente dizendo: "Não olhe para a natureza para me encontrar: eu não estou lá; não há nada lá além de ídolos e demônios. Não procure uma primeira causa: a questão importante é como você pode sair da sua situação, não como você entrou nela. Você não participa da criação: sua consciência ou imaginação é algo totalmente separado dela. E por não participar da criação, você pode se livrar dela". O próximo passo é perceber que Satanás é o inimigo de Deus, que seu domínio não é inevitável, mas deve ser combatido pelo poder criativo de Deus, e que esse poder criativo é o poder criativo do homem. Isso nos leva à lâmina 15, onde há apenas dois níveis: Deus e Jó unidos no topo e, abaixo deles, o ciclo da natureza dominado pelo Beemote e pelo Leviatã.

Nesta lâmina podemos ver que, para Blake, Satanás não desaparece da ação do Livro de Jó após o prólogo, nem Jó realmente deixa de aprender a verdade sobre a origem satânica de suas calamidades. Satanás é Leviatã, visto do ponto de vista correto como o corpo da natureza decaída, e não uma causa misteriosa do sofrimento humano, mas um sintoma dele a ser atacado. Se tivéssemos visto Jó restaurado à prosperidade, com todas as suas filhas e rebanhos novos em folha, poderíamos não ter visto filhas ou rebanhos: poderíamos não ter visto nada além de um mendigo em um

monte de esterco. Entretanto, o mendigo saberia algo que nós não sabemos e teria visto algo que nós não vimos, que é como o Leviatã se parece do lado de fora. Sendo Leviatã o Satanás revelado em vez do Satanás misterioso e disfarçado de Deus, ele representa não apenas as misérias naturais da seca, da fome, da peste e das feridas, mas também as misérias sociais e políticas simbolizadas na Bíblia pelo Egito, pela Babilônia e, no próprio Livro de Jó, pelos invasores sabeus. Ezequiel (Ez 29) identifica o Leviatã com o Faraó do Egito, e Daniel (Dn 4) conta como Nabucodonosor da Babilônia se transformou em uma variedade de Beemote, sendo este último um tema pictórico favorito de Blake. O aspecto político dos dois monstros é destacado nas frases do texto enfatizadas por Blake na lâmina 15: Beemote é o “chefe dos caminhos de Deus" e Leviatã é o “rei de todos os filhos do orgulho”. Seus núcleos “naturais” são o hipopótamo e o crocodilo, ambos animais egípcios.

Ao mesmo tempo, a raiz da tirania humana, para Blake, ainda é a religião natural, ao considerar a ordem da natureza como a circunferência ou o horizonte de todo o esforço humano, sendo a palavra horizonte refletida no nome “Urizen”. Todos nós nascemos dentro do ventre do Leviatã, o mundo das estrelas e seu espaço indefinido, que é simbolicamente subterrâneo, a tumba da qual a ressurreição nos tira, e também submarino, pois o Leviatã é um monstro marinho e o dilúvio de Noé jamais recuou. Aqueles libertos do Leviatã, como Jó e Jonas, normalmente precisam ser pescados, daí a proeminência das imagens de pesca nos evangelhos. Da mesma forma, em Blake, o reino da imaginação é a Atlântida, sob o “mar do tempo e do espaço”.

Após Jó ter alcançado a iluminação na lâmina 15, a profecia de Jesus é cumprida e Satanás cai do Céu na lâmina 16, expulso e separado da natureza divina. A divindade na lâmina 17 é inconfundivelmente Jesus, como as citações do Novo Testamento na parte inferior da lâmina deixam claro: se parece mais velho, é porque ele é a essência divina da própria mente de Jó, e Jó é um homem velho em Blake, embora não necessariamente no próprio Livro de Jó. A expulsão de Satanás da natureza de Deus, na lâmina 16, é repetida ao contrário na cena do sacrifício da lâmina 18, que é, como já foi dito, na verdade uma cena de autossacrifício e representa a expulsão do princípio demoníaco de Jó para fora de si mesmo.

Jó tem de ser um indivíduo, pois o ataque de Satanás contra ele faz parte de uma luta entre alienação e identidade, na qual a primeira leva as suas conquistas até o último reduto da última, que é a consciência individual. Tudo o que Jó possui desaparece no mundo ilusório e satânico do tempo. Ele é alienado de seu próprio corpo por suas feridas e pelas da sociedade, pelos amigos acusadores, ou "eleitos", para usar a linguagem do *Milton* de Blake, deixando Jó na posição do profeta "réprobo", o bode expiatório expulso para o deserto como Elias, tendo apenas sua esposa para representar a sociedade "redimida". Por fim, Eliú, apontando para as estrelas tão distantes acima dele, o afasta de sua visão anterior de Deus, que agora é totalmente substituído pelo acusador. Parte da situação de Jó é frequente na tragédia: quais são os limites da "propriedade" de alguém, no sentido aristotélico? Ou seja, quanto um homem pode perder do que tem sem perder algo do que ele é? A implicação na ordem de

Deus a Satanás, de que poderia tirar tudo o que Jó tinha, mas não sua vida, é que a identidade de Jó deve permanecer intocada: o teste consiste em saber se Jó se apegará a essa identidade ou a jogará fora. Como Jó não está sendo punido por nada, mas sim testado, a metáfora de um “julgamento” ou processo judicial, realizado em uma corte de Deus com acusadores e réus, paira sobre todo o livro. Jó continua tentando identificar seu acusador e invocar seu advogado (a palavra traduzida como “redentor” em Jó 19, 25), e ele finalmente descobre que seu acusador é o fantasma ou “espectro" de seu redentor.

Mas um julgamento é uma metáfora social, e Jó tem de representar não apenas um indivíduo, mas a humanidade como um todo. Se pensarmos em Deus como uma trindade de poder, sabedoria e amor, pode parecer estranho que haja tanto sobre o poder e a sabedoria de Deus no Livro de Jó e tão pouco sobre qualquer tipo de amor. Contudo, as implicações da dimensão social do amor estão presentes no texto, e Blake faz delas o assunto principal das três lâminas finais. Somos informados, em uma passagem citada na lâmina 18, que o cativeiro de Jó foi "transformado" quando ele orou por seus amigos; os amigos são recebidos na nova comunidade na lâmina 19, e a família, simbolizada pelas três filhas, é restabelecida na lâmina 20. Na lâmina 1, vemos uma comunidade de doze pessoas: Jó, sua esposa, seus sete filhos e suas três filhas, formando uma figura das doze tribos de Israel que, na visão de Blake sobre o Êxodo, alcançaram a libertação do Egito apenas para serem escravizadas mais uma vez pelo hipnotizante zodíaco de doze estrelas sobre suas cabeças.

A alegria ardente, que Urizen deturpou em dez mandamentos,[4]
Naquela noite em que conduziu hostes de estelas pelo amplo ermo
(America, lâmina 8).

Na lâmina 21, essa comunidade de doze pessoas é restaurada, com as diferenças em relação ao início já observadas.

A ambiguidade entre Jó como indivíduo e Jó como ser social ou patriarca é de um tipo central a todas as estruturas míticas desta forma de descida e retorno. O sofrimento de Jó precisa ser individual, mas quando pensamos em Jó restaurado também como um indivíduo, em continuidade com seus sofrimentos anteriores, surgem dificuldades. A origem do Livro de Jó parece ter sido um antigo conto popular preservado na abertura e no final em prosa do livro que temos agora. Em tal conto popular, a restauração de Jó como indivíduo pode ser aceita sem questionamentos. Mas, no livro que temos, a restauração de apenas um indivíduo só poderia ser um ato arbitrário de uma divindade separada de Jó, e um ato um tanto vulgar, por causa da eliminação do amor. Mesmo em uma sociedade tão patriarcal quanto a de Jó, três novas filhas dificilmente “compensariam” a perda das filhas anteriores. Podemos ver a restauração de um Jó individual, talvez, em termos de analogia com o despertar de um sonho, onde a ansiedade e a humilhação são tratadas simplesmente abolindo o mundo em que elas existem. Entretanto, se a restauração de Jó não é imaginativamente contínua com sua miséria, qual é o sentido do poema? Se, quando Jó melhora seu estado de espírito ou sua teologia, sua miséria também desaparece, voltamos ao ponto inicial do livro e, apesar da frase "o duplo de tudo o que antes possuía” (Jó 42, 10), o

próprio livro se torna sem sentido. Dizer que Jó é restaurado em um mundo diferente do mundo de seus sofrimentos seria logicamente mais consistente, mas empobreceria consideravelmente o significado humano da narrativa.

O princípio crítico geral envolvido é que, em uma estrutura mítica de descida e retorno, como regra, apenas o indivíduo desce; somente a comunidade retorna. Tentação, alienação, desespero, escolha decisiva, a própria morte são provações que só o indivíduo pode levar ao seu limite. No entanto, apenas uma sociedade recriada, como a que se cristaliza na cena final de uma comédia em torno do casamento de um herói, pode experimentar plenamente o senso de redenção. Na lâmina 20, os braços de Jó, estendidos sobre suas filhas, mostram que ele, com elas, forma parte de um corpo humano maior. Assim, embora a ordem objetiva da qual vieram suas calamidades tenha sido aniquilada para Jó (as calamidades sendo retratadas nas paredes “nas sombras da possibilidade”, como diz Blake em *Jerusalém*), o estado renovado de Jó não é subjetivo. Suas filhas constituem sua “emanação”, o corpo total do que ele ama e cria através do amor. A ambiguidade da expressão “corpo humano", que pode ser um indivíduo ou um corpo social, está envolvida no contraste entre o corpo natural que morre e o corpo espiritual que ressuscita. Jó tem o que Paulo chama de “corpo vil”, entregue a furúnculos, mas é em sua “carne” (Jó 19, 26) que ele vê o Deus que aparece na lâmina 17.

No início da criação, lemos que “a terra era sem forma e vazia, e havia trevas sobre a face do abismo". As trevas e o caos, sendo o último simbolizado pelo mar, têm um papel duplo na Bíblia. Eles são, essencialmente, Satanás e o Leviatã

e, portanto, Satanás e o Leviatã podem ser considerados eternamente inimigos de Deus, totalmente excluídos da natureza divina, reduzidos à aniquilação no Juízo Final. (No cristianismo tradicional, eles continuam sobrevivendo indefinidamente no Inferno, juntamente com a maior parte da raça humana, mas essa doutrina foi para Blake uma manobra política por parte da Igreja, e uma das mais desprezíveis). No entanto, também nos é dito que o primeiro ato da criação foi separar a luz das trevas, e o segundo foi separar a terra do mar. Portanto, a escuridão e o caos também são dialeticamente incorporados à criação e, por isso, Satanás e o Leviatã também poderiam, em um contexto diferente, ser considerados criaturas de Deus, para quem Deus olharia com um olhar nada hostil. Eles são considerados assim no Livro de Jó, embora em nenhum outro lugar da Bíblia.

A questão de saber se a morte também foi incorporada à criação original é mais difícil. Para o homem, de acordo com o Gênesis, a morte veio apenas como consequência da desobediência. De qualquer forma, somos agora confrontados por uma natureza com morte, bem como com escuridão e caos incorporados a ela, e temos que perceber a influência de dois deuses em nossas mentes. Um deles, que permitiu a escuridão, o caos e a morte na ordem natural, é realmente Satanás, o impulso de morte em nós, e o outro é Jesus, que escapou da morte e é nossa própria vida essencial. A gravura "Laocoonte" de Blake descreve as três figuras da escultura como Jeová com seus dois filhos, Satanás e Adão, e ao redor da cabeça de "Jeová" ele coloca, além do "Malak Yahweh" e do "anjo da presença divina" já mencionados, a inscrição:

Arrependeu-se de ter criado Adão (da fêmea, a Adamah) e isso o entristeceu em seu coração.[5]

Arrependeu-se de ter criado Adão (da fêmea, a Adamah) e isso o entristeceu em seu coração.

Essa última frase, de Gn 6, 6, também é citada nas ilustrações de Jó (lâmina 5), e o restante é do texto hebraico de Gênesis 2, 7. O significado total é que a suposta criação de Adão foi, na verdade, a separação de uma consciência subjetiva de uma existência objetiva, uma mente moribunda de um corpo morto. A "alma caduca" da introdução às *Songs of Experience* [Canções de experiência] não é Adão, mas a unidade do homem (adam) com a natureza e o resto da vida (a adamah feminina ou "terra"), que agora estão unidos apenas pela morte.

O Deus criador tradicional, portanto, é na verdade um Deus destruidor, sendo o dilúvio outra versão da criação da ordem da natureza no início da Bíblia, incluindo o homem tal como existe agora. Esta "criação" está no polo oposto da destruição do mundo pelo fogo, profetizada no final do Livro do Apocalipse. Tal destruição seria uma exibição de fogos de artifício totalmente inútil se não percebêssemos que a criação tradicional foi em si uma destruição, e a destruição tradicional no futuro a verdadeira criação e a manifestação novamente do que existia antes da chamada criação. O Livro de Jó, para Blake, conta a mesma história de sua própria *Jerusalém*, cujo tema é: Sobre o sono de Ulro! E sobre a passagem pela Morte eterna! E do despertar para a vida eterna.[6]

Sobre o sono de Ulro! E sobre a passagem pela
Morte eterna! E do despertar para a vida eterna.

Mas também conta a história da “Bíblia do Inferno", a Bíblia conforme Blake a interpretou. O Deus que salva o homem não é um Deus que desce do Céu para impor ordem, autoridade e obediência, mas um Deus que irrompe da tumba da morte com o rosto enegrecido pela fuligem do Inferno. Este é o drama que se passa por trás da silenciosa sequência de visões no último terço das gravuras de Jó. A visão de Blake do Livro de Jó foi certamente um trabalho de imaginação criativa, mas o que a tornou possível foi uma poderosa análise crítica do livro, de toda a Bíblia da qual este livro forma um microcosmo, e da vida humana que, segundo Matthew Arnold, é o teatro no qual criação e crítica se tornaram a mesma coisa.

---

1 A referência é à admirável edição de Samuel Foster Damon de Blake's Job (1966). ↩

2 O autor se refere ao poeta, crítico e acadêmico americano Samuel Foster Damon (1893–1971), considerado um dos maiores especialistas em William Blake. Dentre suas obras de destaque se encontram William Blake, His Philosophy and Symbols (1924) e A Blake Dictionary (1965) — NT. ↩

3 Mais precisamente, mal’ak, que significa “anjo”, não “rei” (melek), como nos comentários equivocados pela omissão da letra aleph por Blake. ↩

4 William Blake, Visões: poesia completa. São Paulo: Iluminuras, 2020, p. 243: "The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands, / What time he led the starry host through the wide wilderness" (tradução de José Antonio Arantes) — NT. ↩

5 Deveria ter sido dito mais claramente que a primeira metade do aforismo de Laocoonte refere-se à criação de Adão e a segunda metade, ao dilúvio de Noé; em outras palavras, Blake estava pensando na queda e no dilúvio como dois aspectos do mesmo evento. ↩

6 William Blake, Jerusalém. São Paulo: Hedra, 2009, p. 48: "Of the Sleep of Ulro! And of the passage through / Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life" (tradução de Saulo Alencastre) — NT. ↩

CAPÍTULO 11

A ascensão da Lua

Como estou lidando apenas com *A Vision* [Uma visão] em sua totalidade, tendo abandonado o projeto de traçar seu desenvolvimento a partir de sua primeira edição incompleta, utilizo a edição mais recente (1962), com o subtítulo: “Uma reedição com as revisões finais do autor", e minhas referências de página são para essa edição.

I

A literatura é um dos produtos do poder construtivo ou imaginativo da mente e é a parte verbal do processo de transformação do mundo não humano em algo com forma e significado humanos, o processo que chamamos de "cultura” ou “civilização”. Na literatura, especial-mente na poesia, o mundo não humano, ou natural, é simbolicamente associado ao mundo humano. Os dois grandes princípios de associação são a analogia e a identidade, que se refletem nas formas gramaticais do símile e da metáfora, respectivamente: “A é como B” e “A é B”. A identidade é encontrada na mitologia, que trata de deuses, ou seja, seres em forma humana identificados com vários aspectos da natureza física. Portanto, a mitologia é uma linguagem comum para os poetas, e até mesmo a linguagem mais conceitual da teologia tem de lidar com algumas doutrinas, como a identidade de

Cristo com Deus e o homem, que podem ser expressas gramaticalmente apenas na forma de metáfora. Outra linguagem religiosa, a tipologia, baseia-se na analogia e aparece na concepção de “correspondência” de Swedenborg, a qual ele aplica à sua interpretação da Bíblia. A analogia e a identidade são proeminentes na cosmologia associativa do universo ptolemaico, onde os sete planetas estão associados aos sete metais; os quatro elementos, aos quatro humores; e assim por diante. À medida que o sentido da validade objetiva destas associações diminuiu, elas tornaram-se cada vez mais confinadas ao ocultismo, nos seus vários ramos. Constructos ocultos, ou constructos que unem conceitos ocultos e mitológicos ou tipológicos, como encontramos em Boehme, Swedenborg e, mais tarde, em Blavatsky, desempenharam um papel importante na poesia mitopoeica dos últimos dois séculos. É desnecessário insistir no fato de Yeats ter absorvido uma imensa quantidade de aparatos associativos, muitos dos quais tradicionais, dos seus estudos sobre o rosacrucianismo e sobre a Ordem Hermética da Aurora Dourada.

Tais constructos associativos, considerados independentemente de quaisquer afirmações que se possa fazer sobre a estrutura do mundo externo, transformam-se em uma estrutura de associações de imagens, em outras palavras, "metáforas para a poesia", que é o que os instrutores de Yeats disseram que estavam trazendo para ele. Nesse contexto, podemos entender a observação de Valéry de que a cosmologia é uma das artes literárias mais antigas. Ninguém tentaria fazer um estudo sério da *Divina comédia* de Dante ou do *Paraíso perdido* sem estudar suas cosmologias, e o fato de

que nenhuma validade objetiva esteja agora atrelada a essas cosmologias não afeta sua importância como princípios estruturais dos poemas em que estão inseridas. Além disso, todo grande poeta tem sua própria estrutura de imagens, e logo nos familiarizamos com a maneira pela qual certas imagens são repetidas em diferentes contextos em sua obra. Se levarmos essa familiaridade a um estudo sistemático, veremo-nos criando a partir da obra completa do poeta um mundo de imagens único e simétrico: em suma, uma cosmologia. O próprio Yeats fornece um exemplo brilhante e pioneiro deste tipo de crítica em seu primeiro ensaio sobre *The Philosophy of Shelley's Poetry* [A filosofia da poesia de Shelley]. A palavra “filosofia" é enganosa, pois Yeats não está procurando ideias que expressem significado, mas imagens que o contenham: seu motivo para usar a palavra é enfatizar a consistência da estrutura que encontra na obra de Shelley.

Um passo adiante nos levaria aos elementos mais esquemáticos do pensamento poético que estão implícitos em todo o processo de associação. O pensamento poético é inerentemente esquemático, embora alguns poetas, é claro, sejam mais esquemáticos do que outros. Blake é obviamente assim: há vários diagramas em seus poemas ilustrados que nos lembram de diagramas semelhantes em *Uma visão*, e Crabb Robinson nos fala de seu entusiasmo pelos diagramas que William Law forneceu para sua tradução de Boehme. O estudo da cosmologia da *Divina comédia* ou do *Paraíso perdido*, mencionados anteriormente, logo nos levaria ao uso de lápis e papel se nossos comentários não fornecessem diagramas, e isso é ainda mais verdadeiro para o *Convívio* de Dante, que, embora mais próximo de especulações amplamente aceitas

na época de Dante, é uma obra não muito diferente de *Uma visão*. Yeats, em companhia de Edwin J. Ellis, fez um estudo inicial de Blake, dando grande ênfase aos elementos esquemáticos das imagens de Blake, e o segundo volume de sua edição de Blake, seja qual for a contribuição de Ellis para ela (não muita, como se depreende das cartas de Yeats), representa uma espécie de ensaio para *Uma visão*. A influência de Dante também é muito forte, embora tardia, e *Ego Dominus Tuus*, um dos poemas centrais do período de *Uma visão*, tem seu título retirado da *Vita Nuova*.

A analogia e a identidade produzem não apenas as duas figuras mais comuns do discurso poético, mas também os dois principais padrões de imagens poéticas. Um deles é o padrão cíclico, baseado na equiparação da morte e do renascimento da vida no mundo humano aos ciclos naturais do Sol, da Lua, da água e das estações. O outro pode ser chamado de "ritmo dialético", o movimento em direção a uma separação entre felicidade e miséria, o herói e o vilão, o Céu e o Inferno. As duas metades dessa separação correspondem, em termos de imagem, às duas fases do ciclo, sendo as imagens do mundo desejável a juventude, a primavera, a manhã e coisas do gênero, e as do mundo indesejável, seus opostos.

No padrão cristão tradicional de simbolismo, como o temos em Dante, há, nos polos da realidade, dois mundos eternamente separados e opostos, o Céu e o Inferno, a beatitude e a condenação. O Céu é simbolizado pelas esferas estreladas, agora tudo o que resta da ordem da natureza tal como Deus a planejou originalmente. No meio disso está a ordem atual da natureza, que existe em dois níveis. Um é o

nível da natureza física e da humanidade decaída, o mundo comum da experiência, a Itália em 1300, que permeia o poema, embora não seja o cenário de nenhuma parte dele. O outro é o nível da natureza humana como era antes da queda, representado pelo Jardim do Éden, que Dante alcança ao escalar a montanha do Purgatório. Essa montanha tem a forma de um cone ou giro estreito, uma escada sinuosa (*escalina*) e, à medida que Dante a sobe, abandonando um pecado mortal em cada estágio, ele recupera a liberdade de vontade e a inocência moral que o homem tinha antes da queda. Quando chega ao Éden, Dante é informado de que é, entre outras coisas, um lugar de sementes, que todas as formas de vida na Terra, exceto as vidas humanas, de lá partem e para lá retornam.

A ordem da natureza de Dante é, portanto, um movimento cíclico. A doutrina cristã impede Dante de atribuir esse movimento cíclico à vida humana, mas o Purgatório e o renascimento estão associados até mesmo nele. Yeats viu na doutrina do Purgatório, que em Dante é uma segunda vida na superfície desta Terra, uma acomodação das concepções orientais e platônicas de reencarnação ao cristianismo. A montanha do Purgatório de Dante, mais uma vez, está diretamente abaixo da Lua, onde começa a visão do Paraíso, e por isso sugere a concepção da natureza como um ciclo sob a Lua, a montanha formando um giro que se estreita até um ponto. Um giro oposto, embora isso não seja explícito em Dante, começaria a se alargar novamente para todas as formas de vida que renascem nesse ponto. Para Yeats, o pern mill,[1] cuja fumaça fazia Ben Bulben parecer uma montanha

em chamas, foi uma das primeiras fontes de associação de uma montanha com o fogo e com a rotação de giros duplos.

Em *Faerie Queene* [A rainha das fadas], de Spenser, embora haja breves vislumbres de um Céu e de um Inferno, a principal preocupa-ção é com os dois mundos intermediários: a Inglaterra da época de Spenser, que, como a Itália de Dante, está presente apenas por alegoria, e o mundo das "fadas", que é um mundo de realização moral, como o Purgatório de Dante, onde os bons são separados dos maus. Nesse mundo das fadas, encontramos os Jardins de Adônis, um "paraíso" em um "monte" que também é um lugar de morte e renascimento, que não afeta apenas vidas não humanas. Tampouco se diz que está dire-tamente sob a Lua, mas nos *Mutabilitie Cantos*, o princípio "sublunar" da mudança e da decadência, a própria mutabilidade, abre caminho até a Lua e exige ser reconhecido como governante do mundo acima também. O debate entre o ser e o devir que resulta disso confina a mutabilidade ao mundo inferior, deixando as esferas estreladas em seu lugar como símbolos do Céu. O julgamento para ouvir o caso dela é realizado no topo de "Arlo Hill", assim como Ben Bulben, uma montanha irlandesa.

Em Blake, a principal tendência do simbolismo é cada vez mais dialética, em direção à separação final entre a redenção humana e a miséria humana, que ele retrata em tantas imagens do Juízo Final. Seu tratamento do ciclo é mais complicado. Vindo depois de Newton, Blake rejeita a associação tradicional das esferas estreladas com o mundo não caído. Para ele, os céus estrelados também são uma projeção do estado decaído do homem, e o mundo não caído deve ser buscado em seu interior. A criança, considerando o

mundo como um lugar feito principalmente para seu benefício, vive em um estado de inocência que lembra a vida tradicional não caída no Jardim do Éden. Blake chama esse estado de inocência de “Beulá” e o associa à Lua. À medida que a criança se torna adulta, ela passa para o estado de experiência, e seu desejo infantil de ver o mundo em uma forma melhor é levado para as profundezas do subconsciente. Beulá, portanto, torna-se um mundo explosivo e vulcânico que irrompe na experiência periodicamente em revoluções. Seu gênio presidente é o jovem rebelde Orc, assim como o gênio que preside a experiência é Urizen, o velho no céu.

Em *Matrimônio do Céu e do Inferno*, os princípios da rebelião e do conservadorismo estão associados a “demônios” e “anjos” respec-tivamente, sendo os “demônios" chamados assim porque são vistos com tanto horror por seus oponentes. Os dois princípios representam "contrários”, e sem contrários, segundo Blake, não há progressão. Esses conceitos opostos têm uma relação próxima com as concepções de Yeats sobre o antitético e o primário, que serão abordados em breve. A vida humana, tanto individual quanto social, tende a seguir um ciclo da revolta de Orc ao conservadorismo de Urizen e vice-versa. Um ciclo semelhante é traçado no poema *The Mental Traveller* [O viajante mental], uma grande e reconhecida influência em *Uma visão* de Yeats. Nesse poema, todo o ciclo é dividido em quatro fases principais, mas outro poema de Blake, *My Spectre Around Me* [Meu espectro ao meu redor], que novamente lida com um ciclo, atribui sete “amores” a quatro fases, perfazendo um total de vinte e oito.

Em seu *Descriptive Catalogue* [Catálogo descritivo], escrito como comentário de algumas de suas pinturas, Blake discute o prólogo geral dos *Contos da Cantuária*. Considerando o uso constante da astrologia por Chaucer, incluindo uma alusão tentadora às vinte e oito fases da Lua em O conto do fazendeiro, e assumindo seu interesse em combinações dos sete temperamentos planetários e dos quatro temperamentos dos humores, seria de se esperar que seu "chegam uns vinte e nove a essa estalagem" consistisse em vinte e oito personagens mais o próprio Chaucer. Na contagem real, pode haver um ou dois a mais, porém, mais importante do que o número é a sugestão de Blake de que "os personagens dos peregrinos de Chaucer são aqueles que compõem todas as épocas e nações: à medida que uma era cai, outra se ergue, diferente aos olhos mortais, mas para os imortais, apenas a mesma; pois vemos os mesmos personagens se repetindo continuamente". Isso se parece muito com uma declaração da teoria de arquétipos pessoais do próprio Yeats, sobre a qual falaremos mais adiante. Há ecos do *Catálogo descritivo* em *Uma visão* e em outras partes de Yeats: compare, por exemplo, a discussão sobre beleza, feiura e o fauno dançante no comentário sobre a fase dois (pp. 106-107), com o comentário de Blake sobre seu quadro *The Ancient Britons* [Os antigos bretões]. Nas profecias posteriores de Blake, a história humana, de Adão a Milton, é dividida em vinte e oito períodos ou "Igrejas", e as vinte e oito cidades-catedrais da Inglaterra, ou "Albion", o herói de Jerusalém, desempenham um papel de destaque nesse poema. Na versão de Blake do Apocalipse, Albion é absorvido pelo corpo de Jesus, que é retratado no

Livro do Apocalipse como cercado no Céu por vinte e oito seres, os vinte e quatro "anciãos" e os quatro "Zoas".

Na literatura clássica, há duas visões de recorrência e renasci-mento que impressionaram Yeats de modo especial. Uma delas é o mito de Er (ou "o homem de Ur", como Yeats insiste em chamá-lo) na *República* de Platão; a outra é a viagem de Eneias ao submundo, onde é predito que "outra Troia se erguerá e se estabelecerá", no eco de Yeats das palavras de Virgílio.[2] A tendência de Virgílio de ver a Lua como símbolo da vida humana cíclica está registrada em sua frase *Per amica silentia lunae*,[3] empregada por Yeats como título. A caverna das ninfas na *Odisseia* de Homero, que tem um portão sul para os deuses e um norte para os mortais, é o tema de um comentário alegórico de Porfirio, *De Antro Nympharum*, uma fonte do poema *Among School Children* [Entre crianças de escola] de Yeats, e o mesmo simbolismo já havia sido encontrado anteriormente no *Livro de Thel* de Blake. Os dois portões se refletem nas fases opostas 15 e 1 do ciclo lunar de Yeats, sendo a primeira uma beleza grande demais para a vida humana, e a segunda, o ponto da mortalidade. Muitas outras sugestões surgiram para Yeats a partir de sua leitura, e não temos espaço para tratar delas. Sua dívida com os poetas católicos do final do século XIX talvez não tenha sido suficientemente estudada: ele cita (p. 250) um protótipo muito notável de seu simbolismo pascal, uma ode de Francis Thompson.

A célebre introdução de *Uma visão* explica como foi ditada a Yeats por instrutores espirituais invisíveis que trabalharam por meio do dom de psicografia de sua esposa. Como não tenho nenhuma explicação própria a oferecer sobre essa

afirmação, proponho aceitá-la pelo seu valor nominal. Entretanto, parece óbvio que o livro *Uma visão* deve ser abordado como uma chave para a estrutura do simbolismo e das imagens na própria poesia de Yeats, como o que Yeats chama em outra conexão de “o surgimento da filosofia de minha própria poesia, o inconsciente se tornando consciente". Se não tivéssemos *Uma visão*, um crítico ainda poderia fazer com Yeats o que ele fez com Shelley: extrair uma cosmologia poética ou criar um mundo de imagens a partir de sua obra. Essa cosmologia teria ou pelo menos começaria com o mesmo esboço geral de *Uma visão*. Faltariam os detalhes, mas os detalhes raramente são recompensadores, seja pela luz que lançam sobre Yeats, seja por si mesmos, como parte de "uma regra geral que, de alguma forma, explicava o mundo", nas palavras do poeta. Ou seja, nenhum crítico poderia descobrir, a partir da poesia de Yeats, que a Rainha Vitória pertence à fase 24 de um ciclo histórico lunar, mas isso não nos diz nada de muito valioso sobre Yeats ou sobre a Rainha Vitória. Por outro lado, a cosmologia que se poderia extrair da poesia de Yeats seria mais completa do que a de *Uma visão*, pois o poeta em Yeats sabia muito mais sobre simbolismo poético do que seus instrutores.

Dizer isso é definir uma atitude em relação a seus instrutores, na medida em que podem ser vistos como nossos instrutores. A grande vantagem de *Uma visão* foi ter aumentado a consciência de Yeats e seu poder de controlar seu próprio processo criativo, contribuindo assim para fornecer a vitalidade autorrenovadora, a série de explosões de energia interior, como um motor a jato, que é uma

característica tão extraordinária do desenvolvimento de Yeats. Também enfatizou certos desenvolvimentos intelectuais progressivos para ele, como o senso da relevância poética da história e da filosofia, e assim ajudou a tornar sua poesia posterior mais concreta e precisa. Um paralelo moderno óbvio para *Uma visão* é *Eureka*,[4] de Poe, mas *Eureka* é neurótico de uma forma que *Uma visão* não é: sugere um vasto significado, mas se expressa com pouca precisão, enquanto *Uma visão* pelo menos diz o que tem a dizer. A elaboração esquemática de *Uma visão* não era muito compatível com o temperamento de Yeats, e provavelmente nunca teria sido empreendida se não tivesse chegado a ele de forma involuntária: pensamos na condescendência com que, no poema *The Dawn* [O alvorecer], Yeats olha para baixo para

Os varões decaídos que viram
Desde sua pedante Babilônia
Os planetas descuidados em seus cursos,
O esvanecer das estrelas onde a Lua assoma,
E tomaram suas tábuas e fizeram somas (CP, 164).[5]

Mas também havia desvantagens em ser "dominado por milagres". As tradições sobre o tipo de espíritos que Yeats evocava parecem sugerir que eles são, quando separados da mente da pessoa que os controla, maliciosos, irresponsáveis e até malignos. É sem dúvida por isso que Próspero, em *A tempestade*, atormentava e maltratava seus espíritos sem piedade. Yeats distingue tais espíritos como "frustradores", mas quer a advertência "lembre-se que o enganaremos se pudermos" tenha vindo deles ou não, Yeats se submeteu passivamente a seus ins-trutores, de uma forma que o tornava incapaz de detectar a frustração ou a irrelevância até

que as páginas fossem escritas. Como resultado, *Uma visão* se tornou um guia fragmentado e muitas vezes enganoso para a estrutura de imagens em Yeats. É para os estudantes de Yeats o que *De Doctrina Christiana* é para o estudante de Milton: um incômodo que não se pode fingir que não existe.

A analogia entre o mundo humano e o mundo natural baseada no ciclo é um princípio central do simbolismo, e vimos que é tradi-cional fazer da Lua o seu foco. Estruturas da mesma forma cíclica e lunar podem ser encontradas em *Finnegans Wake*, com suas vinte e oito "Maggies", na mitologia da deusa branca de Robert Graves, nos *Cantos pisanos* de Pound. No simbolismo cíclico ocidental, a ênfase humana recai sobre o social e histórico, e não sobre o individual. A reencarnação nunca foi aceita no cristianismo nem amplamente difundida no Ocidente, e por isso tem sido o ciclo de nações e impérios que, para a poesia ocidental, se assemelha à rotação de vida, morte e renascimento. O interesse de Yeats na reencarnação confere ao seu simbolismo cíclico uma ênfase individual também, mas seus instrutores sabiam muito menos sobre isso do que sobre o ciclo histórico mais solidamente estabelecido. Um fragmento desta parte da construção sobrevive em uma carta a Ethel Mannin, em que Yeats diz que ele próprio só a compreende pela metade. Resta a estrutura dialética do simbolismo, a separação da realidade em um mundo apocalíptico e demoníaco, onde todas as imagens em cada mundo são identificadas por metáforas. Este simbolismo é bastante claro na poesia de Yeats, mas *Uma visão* não é um guia adequado para ele. Trataremos dos três principais aspectos do simbolismo de Yeats: o ciclo histórico, o ciclo individual e o

imaginário apocalíptico, usando *Uma visão*, pelas razões que acabamos de expor, de forma cada vez mais fragmentária.

II

Há dois grandes movimentos rítmicos em todos os seres vivos: um movimento em direção à unidade e um movimento em direção à individualidade. Esses são movimentos opostos e contrastantes, e são simbolizados em Yeats por um giro duplo, um movimento em uma direção que, à medida que se torna mais pervasivo, desenvolve o movimento contrário dentro de si mesmo, de modo que o ápice do próximo giro aparece no meio da base do anterior e se move de volta através dele. A maneira mais simples de representar a rotação completa do giro duplo é por meio de um círculo. Por causa de sua associação tradicional com a Lua, esse círculo tem vinte e oito fases, e o ciclo de vinte e oito fases existe, diz Yeats, em todo movimento completo, quer leve um momento ou milhares de anos para se completar. Mas, é claro, é nos ritmos maiores da história que os detalhes são mais fáceis de serem vistos. Yeats vê a história como uma série de ciclos, cada um com duração de cerca de dois mil anos, sendo que cada ciclo passa por vinte e oito fases paralelas. A concepção é semelhante, em muitos aspectos, à de *O declínio do Ocidente*, de Spengler, e Yeats sempre comenta a semelhança de suas opiniões com as de Spengler.

Em Spengler, que é mais gratificante quando lido como um poeta romântico e simbólico, cada ciclo histórico ou "cultura" exibe os ritmos de crescimento, maturação e declínio característicos de um organis-mo, embora Spengler também use a metáfora das quatro estações. Houve, por

exemplo, um ciclo clássico e um ciclo ocidental, cada um com uma “primavera” de economia feudal e aristocracia heroica, um “verão” renascentista de cidades-Estados, um “outono” na Atenas de Péricles e no século XVIII, quando as possibilidades culturais do ciclo se esgotaram, e um “inverno”, inaugurado por Alexandre e Napo-leão, respectivamente, quando uma “cultura” se transforma em uma "civilização” tecnológica de grandes cidades, ditaduras e guerras de aniquilação. Em meio a isso, surge uma cultura do Oriente Próximo ou “magiana”, com sua primavera no nascimento de Cristo e seus últimos estágios no período do maometanismo, a religião da Lua crescente. Em cada ciclo, o período de maior desenvolvimento é o período de maior individualidade tanto na arte quanto na vida política, e tanto os estágios iniciais quanto os finais são marcados por um forte senso de consciência comunitária ou de massa.

Em Yeats, essa consciência coletiva faz parte do impulso em direção à unidade. É a mentalidade primitiva em que todos os ciclos históricos começam e a mentalidade decadente em que terminam, sendo, portanto, o ritmo “primário” da existência. Em oposição a isso, existe um desenvolvimento “antitético” da individualidade, que atinge seu auge no herói. Na sociedade primitiva, a consciência coletiva é tão forte que quase não parece haver nenhuma individualidade real, como a conhecemos. Aqueles que mostram sinais de consciência individual geralmente têm simplesmente um tipo diferente de unidade, com animais ou com as fadas e outros espíritos do mundo invisível, como os loucos inspirados que assombram a literatura romântica (fase 2). Os tipos da fase 2 até aproximadamente a fase 6 são

intelectualmente simples e autossuficientes: a fase 6 é a fase de Walt Whitman, que nunca distinguiu completamente o bem-estar individual do bem-estar coletivo. A individualidade começa nas almas infelizes e atormenta-das que estão cientes de uma dupla pulsão dentro delas por volta da fase 8. À medida que cruzamos o quadrante da fase 8, começamos a nos mover para a área antitética, começando com figuras intensas e retraídas como Parnell (fase 10) ou Nietzsche (fase 12). A individua-lidade, então, avança para proporções heroicas, e temos “sensualistas" tão completos que representam uma espécie de antítese da santidade (fase 13), artistas de paixão tempestuosa, mulheres de beleza física plenamente amadurecida e heróis de orgulho arrogante como os heróis das tragédias de Shakespeare.

No ponto de maior desenvolvimento representado pela fase 15, começa o movimento contrário de volta à consciência comunitária. Os artistas se tornam menos personificações da paixão e mais intelec-tualizados (fase 21) ou técnicos (fase 23); os heróis passam a pensar em si mesmos como servos de uma força impessoal, como Napoleão (fase 20) ou os personagens de Balzac obcecados por dinheiro; as mulheres passam a ser guardiãs de uma moralidade geralmente aceita, como a Rainha Vitória (fase 24). A "personalidade”, que é a individualidade plenamente desenvolvida, torna-se o “caráter”, uma concepção subjetiva que implica a existência de algo objetivo superior a ela. Yeats também fala dos tipos antitéticos como subjetivos, mas sua subjetividade cria seu próprio mundo, enquanto a subjetividade primária se separa primeiro do mundo objetivo e depois é cada vez mais atraída por ele, como uma unidade destinada a absorver todos os

sujeitos. Esses dois aspectos da subjetividade são simbolizados em Yeats por duas expressões do olho: o olhar fixo, que nada vê, mas expressa uma consciência interior; e o olhar de relance, o sujeito olhando para uma realidade contraposta a ele. Em estágios primários posteriores, a personalidade se fragmenta, sendo essa fragmentação representada pela deformidade física do corcunda (fase 26) e pela deformidade mental do louco (fase 28). O que Spengler chama de “segunda religiosidade" entra na sociedade nas formas de espiritualismo, teosofia e várias formas de ocultismo revivido, buscando o mesmo tipo de parentesco com o mundo invisível, na outra extremidade do ciclo social, que as sociedades primitivas demonstram em seus mitos e contos folclóricos e assim chamadas "superstições”. Yeats frequentemente recorre à semelhança entre as concepções primitivas e sofisticadas de seres invisíveis, o rumor lendário em chalés remotos e as sessões espíritas em salas de estar suburbanas. Todo o ciclo descreve uma progressão através dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, cada quadrante tendo uma relação particular com cada elemento.

A concepção central de *Uma visão* é o contraste entre naturezas antitéticas e primárias, que faz parte de uma dicotomia que permeia a escrita e o pensamento de Yeats. Em uma carta inicial, ele diz: “Sempre me considerei uma voz do que acredito ser um grande renascimento - a revolta da alma contra o intelecto que agora começa no mundo”, e isso envolve a preferência do guerreiro espadachim ao santo, das virtu-des aristocráticas às democráticas, da realidade da beleza à realidade da verdade, do caminho da plenitude (para usar categorias de *Burnt Norton* de Eliot) ao caminho do vazio.

O contraste é tão abrangente que talvez seja mais simples expor todos os seus aspectos de uma só vez em uma tabela, embora muitos deles não sejam inteligíveis até o restante deste ensaio.

ANTITÉTICO	**PRIMÁRIO**
Individualidade	Unidade
Leda e o cisne	Virgem e pomba
Édipo	Cristo
Filho mata o pai	Filho apazigua o pai
Incesto com a mãe	Redenção de mãe e noiva
Impulso em direção à natureza	Impulso em direção a Deus
Trágico	Cômico
Mestre-moralidade	Servo-moralidade
Aristocrático	Democrático
Discórdia	Concórdia
Qualidade	Quantidade
Liberdade	Necessidade
Ficção	Verdade
Mal	Bem
Arte	Ciência
Êxtase	Sabedoria
Parentesco	Mecanismo
Particularidade	Abstração
Lunar	Solar
Natural	Razoável
Guerra	Paz
Personalidade	Caráter
Michael Robartes	Owen Aherne
Oisin	São Patrício

ANTITÉTICO	**PRIMÁRIO**
(Eros)	(Ágape)
(Yang chinês)	(Yin chinês)
(Apolo de Nietzsche)	(Dionísio de Nietzsche)
(Orc de Blake, “demônios”, Rintrah, “ciência da ira")	(Urizen de Blake, “anjos”, Palamabron, “ciência da piedade")

Muitas dessas categorias vêm da página 52 de *Uma visão*, e a de qualidade e quantidade, da página 130. As categorias “apolínea" e "dionisíaca” parecem colocadas de forma curiosa, mas Yeats pensa em Apolo como uma força criativa e em Dionísio como uma força transcendente.

O impulso para a individualidade é um impulso para a natureza, diz Yeats, e tem como objetivo a completa autorrealização física ou "unidade do ser”, que pode ser alcançada nas fases próximas à fase 15, a fase da Lua cheia. A própria fase 15 realiza isso de forma tão completa que não pode ser alcançada na vida humana de forma alguma. Assim, chegamos à difícil concepção de uma criatura que é super-humana porque é completamente natural. Não nos é dito muito sobre esses seres da fase 15, além de uma passagem misteriosa em "As fases da Lua”, mas, é claro, uma harmonia humana perfeita também poderia ser simbolizada por uma relação sexual perfeita, e nos é dito naquele delicioso poema *Salomão e a feiticeira* que uma união desse tipo restauraria o homem ao mundo não caído. Yeats sugere fortemente que Cristo foi uma encarnação sobre-humana, uma entrada única da fase 15 na vida humana, embora uma declaração explícita sobre esse ponto sem dúvida teria irritado seus instrutores.

Ele frequentemente se refere, por exemplo, a uma suposta crença de que Cristo foi o único homem com exatamente 6 pés (1,80 m) de altura. Não está claro por que uma medida tão arbitrária como pés deveria estar na mente da Trindade desde toda a eternidade, mas o significado é que Cristo tinha a perfeita "unidade do ser" que, segundo Yeats, Dante compara a um corpo humano perfeitamente proporcional.

O impulso oposto em direção a uma unidade objetiva é o impulso em direção a "Deus" e tem como meta a absorção em Deus (fase 1), que é similarmente uma fase super-humana de pura "plasticidade". Portanto, a verdadeira direção da tentativa, nas fases primárias, de se subordinar aos poderes objetivos é revelada no líder religioso (fase 25) e, mais claramente ainda, no santo (fase 27). No que diz respeito a esse ciclo de vinte e oito fases do ser, "Deus", para Yeats, parece ser um personagem como o Fundidor de Botões em *Peer Gynt*, que transforma tudo em pó com o pilão da Lua, ou uma aranha cósmica ou vampiro que engole os Muitos no Um. Em suma, Deus ocupa o lugar da morte, o que faz com que a observação de Yeats de que tende a escrever friamente sobre Deus seja um eufemismo.

Falamos até agora de um ciclo social geral que vai do primitivismo à decadência, mas há dois mais específicos em Yeats, que correspondem aos ciclos clássico e ocidental em Spengler. Desenhe um círculo numa folha e marque os seus quatro pontos cardeais 1, 8, 15 e 22. Estas fases do calendário histórico de Yeats (ou pelo menos a mais importante das várias que utiliza) têm um intervalo de mil anos. A fase 1 é 2000 a.C.; a fase 8 é 1000 a.C.; a fase 15 é o tempo de Cristo; a fase 22 é 1000 d.C.; a fase 1 é, portanto, o nosso tempo, bem

como 2000 a.C., e a fase 8 é também daqui a mil anos. A civilização clássica estende-se da fase 8 a 22, 1000 a.C. a 1000 d.C., e a civilização cristã, que é a nossa, de 1000 a 3000 d.C., fases 2 a 8. Estamos agora a meio caminho desta última, no mesmo ponto que a civilização clássica atingiu no tempo de Cristo. As fases 8 e 2 são representadas por Troia e Bizâncio, uma cidade asiática destruída por europeus e a outra, uma cidade europeia capturada por asiáticos, mas tão próximas que Bizâncio, quando se tornou um centro do poder romano, foi considerada uma nova Troia. Cada civilização é o oposto ou o complemento da sua antecessora. A civilização clássica era essencialmente antiteísta, trágica, heroica e fortemente individualizada; a civilização cristã é, portanto, essencialmente primária, democrática, altruísta e baseada numa atitude de sujeito-objeto perante a realidade. Bizâncio foi a principal fonte da cultura irlandesa primitiva, e o seu lugar no pensamento de Yeats confere um significado especial às suas alusões a pessoas mais ou menos contemporâneas da sua Idade de Ouro, como Carlos Magno e Harun al-Rashid.

No meio do ciclo, uma civilização gera o início de seu movimento de contrapartida. Assim, Cristo, o gênio que preside a civilização que começou um milênio depois, surge no meio do ciclo clássico. “A Encar-nação", diz Yeats, “invocou a ciência moderna e a eficiência moderna, e individualizou a emoção”. Portanto, um movimento religioso corta o ciclo das civilizações em ângulos retos, e o cristianismo como religião se estende desde a época de Cristo até aproximadamente os nossos dias. Segue-se que uma figura messiânica semelhante, anunciando a civilização clássica, deve ter aparecido por volta de 2000 a.C., e que outra, anunciando uma segunda

civilização antitética do futuro, deve aparecer em algum lugar próximo à nossa época. Yeats fala de um influxo antitético que se estabelece "um tempo considerável antes" (p. 208) do fim de seu predecessor, talvez para racionalizar sua concepção de sua própria função. Em 2000 a.C., no meio de uma cultura pré-clássica vagamente associada por Yeats à "luz estelar babilônica", o anúncio do padrão cultural grego foi feito, de que forma não sabemos, mas sobrevive em dois mitos. Um é o mito de Leda e o cisne, a ave divina fecundando a mulher humana, e a culminância dessa união sendo, eventualmente, a queda de Troia, que deu início à história grega propriamente dita. O outro é o mito de Édipo, cujo parricídio e incesto materno definem o tom trágico e heroico de uma cultura antitética. Os mitos complementares aparecem com o nascimento de Cristo: o mito da pomba e da Virgem e o mito do filho apaziguando a ira do pai e redimindo sua mãe e noiva. Nossos dias são o período da anunciação de uma nova mitologia de Édipo e Leda, anunciando a era trágica e guerreira do futuro e inaugurando uma religião contrastante com o cristianismo. O Messias dos nossos dias é um anticristo, ou seja, um Cristo antitético, o terrível bebê renascido do *Viajante mental* de Blake. Assim como a mãe de Cristo era virgem, a mãe do novo Messias, em *A adoração dos magos*, é uma prostituta e devota da missa negra, assemelhando-se à Virgem apenas por ser rejeitada pela sociedade de seu tempo. Em *The Herne's Egg* [O ovo de Herne], o novo Messias deve nascer na Irlanda, a Judeia do Ocidente, filho de uma garça e sua fanática sacerdotisa. O que esse Messias tem a anunciar, é claro, é a era futura em que "outra Troia surgirá e se seu ocaso".

Para Spengler, cada cultura tem um "símbolo primordial" que exprime a sua essência interior, que é a coluna dórica para os clás-sicos, a caverna para os magianos, o jardim para os chineses etc. Por alguma razão, não oferece qualquer símbolo primordial para a cultura ocidental, dizendo apenas que esta se caracteriza por um impulso para o infinito. Yeats, ao saber por Pound que Frobenius encontrou dois grandes símbolos na África - uma caverna e um altar com dezesseis estradas que conduzem a ele —, sugere que Spengler retirou sua caverna magiana de Frobenius e deveria ter nos fornecido o altar como o símbolo do Ocidente. Em Yeats, o ciclo "magiano" intermédio é substituído pela concepção de um ciclo religioso que corta ao meio o ciclo histórico, mas Yeats assemelha-se a Spengler ao associar Cristo, que nasceu numa manjedoura e ressuscitou de um túmulo, à caverna. Assim, "no ponto central da nossa civilização, ou perto dele, deve surgir uma revelação antitética, a criança turbu-lenta do altar". Yeats, no entanto, não usa o altar como símbolo do nosso tempo em sua poesia, embora a caverna apareça como uma imagem da passagem da morte para o renascimento (fase 1, mais ou menos) em *The Hour Before Dawn* [A hora antes do amanhecer]. As principais imagens que utiliza são as de pássaros e animais. O pássaro é frequentemente o cisne, por razões óbvias, mas com todo um parlamento de aves. Se tomarmos três poemas representativos deste tema, *The Second Coming* [A segunda vinda], *Demon and Beast* [O demônio e a besta], e *On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac* [Sobre a imagem de um centauro negro, de Edmund Dulac], encontramos um falcão girando no primeiro, uma gaivota girando e um pato de cabeça verde no segundo, e "horríveis

pássaros verdes” no terceiro, acompanhando a era em que o “demônio” (não daimon, que é um conceito bem diferente) das fases tardias dá lugar à "besta” das fases iniciais, a "besta bruta” de *A segunda vinda* que se transforma nos centauros do poema sobre Dulac.

Todos pertencem fundamentalmente a uma das vinte e seis fases ou tipos humanos, mas, é claro, um homem de qualquer fase pode nascer em qualquer época da história. Se um ciclo social atingiu, digamos, a fase 22 (mais ou menos o período vitoriano na cultura europeia), aqueles que pertencem a fases próximas da 2 serão típicos do seu tempo, e os das fases iniciais (George Borrow e Carlyle na fase 7, por exemplo) demandam um ajuste mais difícil de fazer. Contudo, um homem pode também ser típico ou atípico da sua própria fase, e Yeats começa muitas das suas descrições, de forma muito confusa, lidando com a variante “fora da fase" do tipo. Yeats nos diz ainda que não pode apontar exemplos históricos de várias das fases, em parte porque muitas das mais primárias não produzem tipos que causem qualquer impressão na história.

Por uma razão ou outra, o que Yeats chama em *The Gift of Harun al-Rashid* [O presente de Harun al-Rashid]:

> *Aquelas terríveis e implacáveis linhas retas*
> *Traçadas através do sonho vegetativo errante.*[6]

revelam-se, na prática, quase tão complacentes quanto as cifras baco-nianas em Shakespeare. Por exemplo, Yeats diz que cada milênio do ciclo de dois mil anos pode ser considerado como uma roda completa de vinte e oito fases em si mesma, de modo que estamos também perto do fim da

fase 1 do primeiro milênio da nossa civilização cristã, o que aumenta o seu caos. Este milênio atingiu o seu apogeu antitético da fase 15 no *Quattrocento*, quando "os homens aderiram em grande número à personalidade" e quando a Europa estava impregnada do espírito da Bizâncio recentemente decaída. Esta versão milenarista atualizada do ritmo da cultura ocidental, que aliás está muito mais próxima de Spengler, está por detrás da maioria das referências de Yeats a Michelangelo e a um dos seus livros seminais, *Cortier* [O cortesão] de Castiglione (ver, por exemplo, *The People* [O povo]). No Renascimento havia também uma espécie de anúncio menor do tipo oposto de civilização, e por isso Yeats tem razões (ele nos diz numa passagem de *On the Boiler* [Na caldeira], inexplicavelmente omitida no recente volume *Explorations*) tanto para "adorar" como para "detestar" o Renascimento.

Mais uma vez, há ritmos maiores na história, obtidos pela adição de um ciclo solar e zodiacal ao ciclo lunar. Um deles é o "grande ano", tradicionalmente formado pela precessão dos equinócios, e que dura vinte e seis mil anos, um "ano" de doze "meses" de dois mil anos ímpares cada. Um desses grandes anos terminou e começou com Cristo, que ressuscitou dos mortos na "Lua cheia de março", que marca aquele momento. César fora assassinado numa outra Lua cheia de março, algumas décadas antes. Yeats salienta como os contemporâneos de Cristo, como Virgílio na *Quarta écloga* e Horácio no *Carmen Saeculare*, sentiram um significado cíclico peculiar sobre esse tempo que o pró-prio cristianismo, ansioso por se afastar das teorias cíclicas, ignorou. O nascimento de Cristo teve lugar numa conjunção (primária)

de Marte e Vênus, e o nosso novo Messias nascerá na conjunção oposta de Júpiter e Saturno, quando o "trigo da múmia”[7] da civilização clássica enterrada começar a germinar.

O foco emocional de *Uma visão* também é o da vida de Yeats: a sensação de que seu próprio tempo é um momento em que o véu do templo tremula. Esse conceito evolui para o mito de uma nova dis-pensação religiosa anunciando um novo Deus para substituir Cristo, acompanhada pelos sinais tradicionais do fim do mundo. Yeats remonta sua percepção de um Armagedom iminente a poemas anteriores como *The Hosting of the Sidhe* [O bandear dos sidhe] e *The Valley of the Black Pig* [O vale do porco negro]. Uma nota no primeiro poema nos diz que os sidhe, ou povo das fadas da Irlanda, dançam em giros ou redemoinhos chamados de dança das filhas de Herodias. A última seção de Mil novecentos e dezenove aplica essa imagem ao próprio tempo de Yeats. Embora nossa época seja a fase 15 da era cristã, ela pode ser lida de diferentes maneiras nos vários “relógios” de Yeats, e ele tende a pensar nela principalmente como uma passagem pela fase 1, quando uma grande era finalmente alcança o crescente do "louco” e ouve o grito irracional (“o grito do pavão de Juno") de um novo nascimento.

O tratamento que Yeats dá ao tema da anunciação contemporânea exibe uma gama emocional completa, desde o absurdo mais estridente até a sabedoria mais serena. Podemos dividir suas reações pessoais em um ciclo de seis fases. Primeiro vem a fase do deplorável, embora inofensivo, agitador de *On the Boiler* [Na caldeira], gritando por uma "guerra justa”, aclamando o fascismo como a força que irá

restaurar todas as tradicionais dignidades heroicas à sociedade, e profetizan-do uma nova “ciência” composta de espiritismo e criação seletiva. Alguns dos instrutores de Yeats parecem ter sido incapazes de distinguir uma visão lunar de uma visão lunática, e esta fase em Yeats parece ser parte do rescaldo da revisão de *Uma visão* por volta de 1937. Numa carta anterior, Yeats diz: “Toda influência tem uma sombra, por assim dizer, desequilibrada — o desequilibrado é a definição cabalística do mal - duplicada de si mesma”. Felizmente, esta fase não pode estragar grande parte de sua poesia, embora esteja rastejando à margem de *Under Ben Bulben* [Sob Ben Bulben].

A segunda fase é a do tradicionalista que sublinha a importância das convenções e dos costumes, "onde todos estão acostumados, cerimoniosos”, e vê a preservação disso como preliminar ao desenvol-vimento de uma nova aristocracia. O gabinete de grandes irlandeses de Yeats, como Swift, Burke, Berkeley e outros, é chamado a apoiar esta atitude, que também é ouvida de uma forma mais simples nos devaneios satisfeitos que emanam de Coole Park e Estocolmo sobre os valores do privilégio hereditário. A terceira fase é a do neopagão, o poeta que celebra o renascimento da energia física e do desejo sexual, que insiste na sacralidade das funções corporais, que ajuda Crazy Jane a refutar o bispo sobre a primazia da vida da alma, e que faz a pergunta sem resposta:

Se a alma puder olhar e o corpo tocar,
Qual será o mais abençoado?[8]

A quarta fase é a do professor, o autor dos ensaios de *Samhain* que se destaca contra uma turba “primária”, assumindo o papel, no seu próprio contexto literário, de

Um grande homem em sua altivez
Ao enfrentar assassinos.[9]

Este é o crítico que pacientemente chama a atenção do seu público irlandês para o fato de que nenhum verdadeiro patriotismo pode ser construído com base na resposta a uma ação e que nenhuma verdadeira religião pode ser consagrada a essa resposta; que a moralidade da arte deve ser sempre liberal e que o instinto sectário, "um ódio fingido ao vício e um ódio verdadeiro ao intelecto", faz sempre parte da turba, quer se expresse na política, na religião ou na arte. A quinta fase é a do profeta, o visionário perturbado de *A segunda vinda* e de outros lugares, que vê e registra, mas não tenta racionalizar o horror e a vio-lência do seu próprio tempo, que consegue compreender a ferocidade da The weasel's twist, the weasel's tooth [A torção da doninha, o dente de doninha] sem a confundir com heroísmo. Finalmente, há a fase do sábio, o poeta do *Lápis-lazúli*, que sabe falar da "gaiety that leaps up before danger or difficulty" [alegria que salta diante do perigo ou da dificuldade], e que compreende que mesmo o horror e a violência podem inspirar uma espécie de exuberância. Notamos que todas estas fases, que estão diretamente ligadas à literatura, são atributos muito preciosos de Yeats, mas, para as outras, o melhor que podemos fazer é aplicar a Yeats o que o próprio Yeats diz de Shelley: “Por mais grandioso que Shelley seja, aquelas teorias sobre as mudanças futuras do mundo, que construiu com tanta paixão elaborada, o afastam continuamente da vida".

Ou, como Yeats também diz: "Toda arte é o desengajamento de uma alma do lugar e da história". Sem dúvida, ocorreu a mais de um leitor de *Uma visão* que Yeats poderia ter visto seu ciclo não como as formas arquetípicas da vida humana, e, sim, da imaginação humana: em outras palavras, como um círculo perfeito de tipos literários ou míticos, assim como Blake via os peregrinos de Chaucer. Muitos dos exemplos de Yeats são de escritores que, como Whitman na fase 6, fizeram com que as suas vidas se conformassem aos padrões literários, ou que, como Shakespeare na fase 20, são descritos pelo tipo de poesia que produziram e não pessoalmente. Os primitivos das fases 2a 7 são muito mais fáceis de entender como arquétipos de convenções pastorais ou românticas na literatura; *O idiota* de Dostoievski é o único exemplo dado da fase 8; e o *Zaratustra* de Nietzsche se encaixa melhor na posição de "precursor" da fase 12 do que o próprio Nietzsche. A fase 15 tornar-se-ia então inteligível como a fase da musa ideal ou masculina do poeta: o Eros de Dante e Chaucer, o Ille de *Ego Dominus Tuus*; a bela juventude dos sonetos de Shakespeare, e coisas do gênero. As fases altamente antitéticas seriam muito mais claramente repre-sentadas por personagens de Shakespeare ou de lendas irlandesas, e as fases primárias por personagens de Balzac e Browning, do que por Galsworthy ou Lamarck ou "uma certa atriz".

Um tal rearranjo faria sobressair a verdadeira relação do ciclo de tipos de *Uma visão* com as próprias personagens de Yeats. O louco e o cego que permanecem no palco no final de *On Baile's Strand* [Na praia de Baile] simbolizam o desaparecimento do ciclo de Cuchulain (que é

simbolicamente o ciclo cristão, pois Cuchulain foi contemporâneo de Cristo), o cego representando a noite escura sem Lua da fase 1. O louco natural e feliz da peça *The Hour-Glass* [A ampulheta] é também um louco da fase 28, com uma mente criativa ligada ao “Tocador da flauta de Pă” da fase 2. Em *Ressurrection* [Ressurreição], um cego e um coxo aparecem ao lado de um santo, representando juntos a deformidade física do "corcunda”. E em *The Player Queen* [A rainha jogadora], a oposição entre Décima e a rainha que a substitui é uma caricatura burlesca da oposição entre as fases 13 e 27, a perfeição fundamental e a sua antítese. De qualquer forma, a rainha é um exemplo muito melhor daquilo que Yeats parece querer dizer com santidade do que os exemplos históricos que cita, como Sócrates e Pascal.

III

No ciclo de *O viajante mental*, Blake simboliza os aspectos subjetivos e objetivos da vida como homem e mulher. Todos os seres humanos, incluindo as mulheres, são simbolicamente masculinos, parte do “menino” renascido, e a natureza, ou o ambiente físico que é tem-porariamente transformado em forma humana por uma cultura, é o que é simbolicamente feminino. Os ciclos masculino e feminino giram em direções opostas, um envelhecendo enquanto o outro fica mais jovem. *Uma visão* refere-se brevemente a este simbolismo (pp. 213 e 262), mas *Uma visão* diz pouco sobre o aspecto objetivo da civilização. A concepção do indivíduo é muito mais complicada. Aqui, como em Blake, existem fatores subjetivos e objetivos, mas existem dois de cada, perfazendo quatro "faculdades” ao todo. Um indivíduo pode

ser pensado como um homem que age (vontade) ou como um homem que vê, conhece ou pensa (mente criativa). Na medida em que pensa, sabe ou vê, o homem opera num mundo conhecido ou visto, num conjunto de *données* ou dados, verdades e acontecimentos que constituem o que Yeats chama de "corpo do destino". Na medida em que age, atua à luz de uma certa visão da ação, que Yeats chama de "máscara", e que inclui tanto o que quer fazer de si mesmo como o que quer fazer do mundo que o rodeia. Nas fases "antitéticas", a ação é motivada por uma "imagem" que brota do eu e que complementa a vontade: nas fases "primárias", onde o homem é mais apto a dizer, com Hic em *Ego Dominus Tuus*: "Eu me encontraria a mim mesmo e não uma imagem", ele é motivado por um desejo de agir no mundo como algo separado ou impessoal e, eventualmente, por um desejo de ser absorvido nesse mundo. Cada homem é definido pela fase de sua vontade, e sua máscara vem da fase diretamente oposta, a catorze fases de distância. Similarmente, o corpo do destino está oposto à mente criativa, e a vontade e a mente criativa estão relacionadas pelo fato de que, como os princípios masculino e feminino em Blake, elas giram em direções opostas. Os detalhes são muito complicados para tratarmos aqui, mas um homem da fase 23 é na verdade composto de uma vontade da fase 23, uma máscara da fase 9, uma mente criativa da fase 7 e um corpo do destino da fase 21.

Na tradição platônica, a relação entre mente criativa e vontade é concebida de forma diferente. Existe um mundo inteligível superior e um mundo físico inferior. Neste último, o corpo percebe e atua sobre a imagem; no primeiro, a alma

percebe a forma ou ideia, não como um objeto, mas como algo, em última análise, idêntico a si mesmo. A alma e o mundo das formas estão aprisionados no mundo físico e lutam para sair dele. Também para Yeats existe uma outra maneira de encarar as quatro faculdades de que acabamos de tratar. Se pen-sarmos no homem como ator e criador, veremos a sua vida como uma interação de ação e pensamento; se pensarmos nele como uma criatura, veremos sua vida como um contato físico com objetos dos quais um tipo superior de identidade está tentando emergir. Nesta perspectiva, as quatro "faculdades" tornam-se quatro "princípios". Vontade e máscara tornam-se agora dois princípios inferiores, casca e corpo apaixonado, o sujeito físico e o objeto físico. A mente criativa e o corpo do destino tornam-se espírito e corpo celestial, a alma e o mundo das formas. Isto introduz um elemento dialético no ciclo, um movimento para fora dele em direção a um mundo de ser imutável.

Desde o início, o mundo poético de Yeats incluía um estado de experiência e um estado de inocência, sendo este último associado ao mundo das fadas irlandesas, uma "terra de desejo do coração" onde havia uma juventude eterna de dança e folia. Em *The Celtic Twilight* [O crepúsculo celta], este mundo é uma vez descrito como o paraíso ainda enterrado sob o mundo decaído, mas suas associações são geral-mente mais específicas. Yeats cita lendas que indicam que as estações deste mundo são o inverso das nossas, como o hemisfério sul, e, em *Autobiografias*, faz referência a Madame Blavatsky, segundo a qual vivemos num cosmo em forma de sino, com um mundo antípoda no nosso Polo Norte. Tal

concepção é mais facilmente visualizada como uma ampulheta, o emblema do tempo e a base dos diagramas de "giro duplo" de Yeats, e na peça que é explicitamente chamada *A ampulheta* (The Hour-Glass) nos é dito que “há dois países vivos, um visível e outro invisível; e quando é inverno conosco é verão naquele país". O mundo das fadas tem ocasionalmente, de acordo com a lenda e os contos populares, capturado seres humanos que descobriram, quando regressaram ao seu próprio mundo, que o tempo passa muito mais depressa aqui do que lá, e que alguns dias no país das fadas correspon-dem a muitos anos de vida humana. Quando Yeats começou a tentar encaixar o que sabia da lenda irlandesa com o que lia em Swedenborg ou aprendia em sessões espíritas, começou também a pensar no seu mundo de fadas como complementar ao nosso, tanto no tempo como no clima, e como passando da velhice para a juventude. Refere-se fre-quentemente a Swedenborg quando diz que os anjos caminham para a sua juventude no tempo, tal como nós caminhamos para a velhice.

A doutrina da reencarnação de Yeats acabou anexando esse mundo e o transformou no mundo em que entramos ao morrer e saímos novamente ao nascer, o que também é um renascimento. Nesse processo, perdeu a maior parte de sua vivacidade e adquiriu muitas das características de um regime penal. O livro III de *Uma visão*, intitulado "A alma em julgamento”, supostamente nos conta o que seus instrutores sabiam sobre o mundo antípoda, mas Yeats fala dessa seção com certo desapontamento, por ser mais fragmentária do que esperava que fosse. Utiliza uma boa quantidade de material do ensaio anterior *Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places*

[Swedenborg, médiuns e os locais desolados]. A alma desencarnada é puxada na direção ideal do Espírito e do Corpo Celestial, e para longe da casca e do corpo apaixonado, por uma série de repetições espirituais ou imaginativas das principais crises emocionais de sua vida terrena, que tendem a esgotá-las, como as técnicas confessionais da psicologia supostamente fazem com as neuroses. Yeats chama isso de “retorno nos sonhos", o mais importante dos vários estágios do retorno ao renascimento. Um crime violento pode ser reencenado por séculos no mesmo local, fato que explica muitos tipos de histórias de fantasmas; senhores brutais e escravos submissos podem trocar de papéis em uma tenebrosa saturnália. Yeats sugere que nossos sonhos, embora usem nossas próprias experiências e desejos como material, são, na verdade, parte da vida psíquica dos mortos que retrocedem para renascer por meio de nós. Quanto mais plenamente uma vida tiver sido vivida, menos expiação será necessária e mais bem-sucedida será a próxima vida. Outra vida é, de fato, parte de toda a operação de "retorno nos sonhos", de modo que cada vida é um movimento do nascimento para a morte e, simultaneamente, parte de um movimento purgativo da morte para o renascimento. Quando um espírito está completamente purificado e pronto para o que no cristianismo seria o Céu, ele pode buscar o renascimento como um ato de escolha deliberada, como o bodisatva no budismo.

Nas religiões orientais, o ciclo de vida, morte e renascimento é considerado uma escravidão, da qual todo esforço espiritual genuíno tenta se libertar reduzindo o mundo físico à irrealidade. A atitude do santo cristão, mesmo

sem a crença na reencarnação, é semelhante. De acordo com alguns estados de espírito de Yeats, essa atitude é oposta à do poeta e do artista, cuja função é mostrar a realidade encarnada na aparência do mundo físico e na vida emocional física do homem. O poeta aceita a plenitude do mundo fenomênico e, no ciclo das faculdades, os tipos mais fortemente “antitéticos”, heróis e belas mu-lheres que são movidos pelas paixões de um ego titânico, são os temas naturais do poeta. Muito antes de *Uma visão*, Yeats havia escrito: “Se for verdade que Deus é um círculo cujo centro está em toda parte, o santo vai para o centro; o poeta e o artista, para o anel onde tudo gira novamente". Portanto, sua preferência emocional pelo "antitético" ao “primário", pelo caminho do poeta ao caminho do santo, leva a uma preferência pelo simbolismo cíclico e de renascimento em contraste com o tipo de simbolismo que separa a realidade em um mundo apocalíptico e demoníaco.

O conflito entre a visão abstrata do santo e a visão concreta do poeta, um buscando a libertação da roda da vida e o outro pronto para aceitar seu retorno, é o tema de muitos dos poemas mais conhecidos de Yeats. O cenário de tais poemas é uma modificação do topo da montanha do Purgatório de Dante, uma escada em espiral dentro de uma torre que conduz a um ponto onde se pode contemplar tanto um mundo eterno acima quanto um mundo cíclico abaixo. Em *A Dialogue of Self and Soul* [Diálogo entre o Eu e a Alma], a Alma convoca uma subida para a escuridão; o Eu, preocupado com o símbolo do deus moribundo da espada cerimonial japonesa embrulhada em seda bor-dada com flores de “púrpura do coração”, olha para baixo em direção ao

renascimento e afirma: “Estou contente em viver tudo de novo”. Em *Vacillation* [Vacilação], onde há um diálogo semelhante entre Alma e Coração, a imagem inicial é a árvore de Átis, que fica entre a eternidade e o renascimento, e o contraste final é entre o santo cujo corpo permanece incorrupto e o poeta que deliberadamente busca o ciclo de corrupção na geração simbolizada pelo enigma de Sansão, do leão e do favo de mel. Em *Among School Children* [Entre crianças de escola], há uma antítese similar entre a freira e a mãe, a primeira simbolizando a ascensão direta à eternidade e a segunda, o ciclo de geração. Aqui, a árvore, aparecendo no final em vez de no início, parece uma imagem de resolução ou reconciliação em vez de “vacilação”, mas o contraste permanece no argumento do poema.

Por mais simpatia imaginativa que possamos ter com esses poemas enquanto poemas, eles indicam uma deficiência, em *Uma visão*, como expressão de algumas das percepções mais profundas de Yeats. Ele fala de Emerson e Whitman como “escritores que começaram a parecer superficiais precisamente por não terem a visão do mal”, porém, sua própria falta de um senso do mal beira a frivolidade. Visões de horror e violência certamente assombram sua poesia, mas em *Uma visão* e em outras partes de seus ensaios posteriores, até mesmo em grande parte da própria poesia, tais visões são racionalizadas e explicadas como parte do necessário banho de sangue que acompanha o nascimento de seu novo e repulsivo Messias. A ausência de qualquer senso de um mundo demoníaco, um mundo de maldade, tirania, crueldade e tormento, tal como o desejo humano repudia totalmente e faz todos os esforços para se

afastar dele, está ligada e talvez seja a causa da ausência, em *Uma visão*, do tipo de imagem dialética que aparece, por exemplo, em *The Two Trees* [As duas árvores], que em Blake seria a árvore da vida e a árvore do mistério. Ocasionalmente, em escritos em prosa anteriores, temos vislumbres de toda uma dimensão de simbolismo que parece ter sido estrangulada em *Uma visão*. Yeats diz em um dos primeiros ensaios: “À influência lunar pertencem todos os pensamentos e emoções que foram criados pela comunidade, pelas pessoas comuns, por ninguém sabe quem; e ao Sol, tudo o que veio da mente real, disciplinada e individual”. Esse imaginário é repetido em *Diálogo entre o Eu e a Alma*, mas em *Uma visão*, o Sol é "primário" e foi absorvido pelo ciclo lunar: o simbolismo solar e zodiacal em *Uma visão*, já mencionado, apenas estende o ciclo lunar e não acrescenta nada de novo em sua espécie.

O que sentimos falta em *Uma visão*, e na prosa especulativa de Yeats em geral, é o tipo de construção que corresponderia a um poema como *Sailing to Byzantium* [Navegando para Bizâncio]. Esse poema apresenta um mundo eterno que contém todas as imagens concretas e a realidade física associadas em outros lugares com o ciclo de renas-cimento, que não é um mero mergulho no nada e na escuridão por uma alma apaixonada, e ainda assim não sugere que nada realmente dure, exceto o que Blake chama de “a mesma rodada monótona”. Esse poema é apocalíptico, uma visão de plenitude que ainda não está presa ao tempo. *The Shadowy Waters* [As águas sombrias] também difere dos poemas posteriores do grupo “Vacilação” pelo fato de que os personagens principais prosseguem para concluir sua busca e os personagens subordinados (os marinheiros) retornam ao

mundo. O objetivo da busca também é descrito em termos apocalípticos:

Onde finda o mundo,
A mente se faz imutável, pois encontra
Milagre, êxtase, a esperança insondável,
A pedra fundamental, o cerne do fogo,
As raízes do mundo.[10]

Para que um constructo teórico corresponda a esse imaginário apocalíptico, temos que deixar de lado o corpo principal de *Uma visão*, com sua concepção de unidade e individualidade como ideais opostos e impossíveis que somente seres sobre-humanos podem alcançar, e procurar outra construção na qual estejam no mesmo ponto, e esse ponto seja acessível à vida humana.

Há dois símbolos apocalípticos em *Uma visão*: um é o “registro" (p. 193) ou a forma consolidada de todas as imagens da “realidade suprema", associada por Yeats, creio que corretamente, ao Golgonooza de Blake. O outro, e mais importante, é o “décimo terceiro cone", que não é realmente um cone, mas uma esfera, e que "é aquele ciclo que pode nos livrar dos doze ciclos de tempo e espaço”. Além disso, somos informados, no que deveria ser uma das passagens-chave de *Uma visão*, que esse décimo terceiro cone confronta todos os ciclos da vida, grandes ou pequenos, como “o reflexo ou mensageiro da libertação final”; e, no final do livro, diz que existe em cada homem e é o que o homem chama de sua liberdade. Há também “espíritos docentes" desse décimo terceiro cone que dirigem e inspiram aqueles que estão no ciclo, e Yeats chama o décimo terceiro cone de seu substituto para Deus. Yeats se refere a ele "como um grande dançarino”,

lembrando o grande último verso de *Entre crianças de escola*, que une ser e devir, imaginação e imagem.

A mistura temporária de quatro faculdades que constituem o que normalmente é considerado um indivíduo não é a realidade humana final. Um poeta descobre isso, por exemplo, quando percebe que as imagens usadas pela grande poesia são imagens tradicionais, arquetípicas e convencionais, e que as emoções que emprega para apresentar essas imagens são emoções tradicionais e convencionais, representando estados de ser maiores do que o poeta. Assim, o poeta se vê atraído de sua casca para seu espírito e, dessa forma, entra em concepções muito mais amplas sobre o que são sujeito e objeto. Ele é levado a um mundo no qual sujeito e objeto se tornam a imaginação e a imagem humanas, sendo cada uma delas arquétipos que se repetem em cada homem e em cada poema individual. Esses grandes estados tradicionais do ser, nos quais o poeta entra e expressa, são semelhantes às "formas gigantes" das profecias de Blake, Orc, Tharmas, Los e os demais, e, de modo mais geral, aos "deuses" da beleza, da natureza e da guerra que moldam grande parte da literatura. Yeats às vezes os chama de "humores" e fala deles como seres divinos cujos sonhos formam nossas próprias vidas acordadas. Assim, em *As águas sombrias*, os personagens centrais descobrem que

> *Caímos nos sonhos que o Eterno-vivente*
> *Exala sobre o reluzente espelho do mundo.*[11]

Em *Uma visão*, a imaginação poética começa no eu do indivíduo, mas se move no sentido da identificação com um eu maior chamado "daimon", e o processo de purgação entre vidas tem como objetivo final uma identificação semelhante.

Além do contraste do eu e da alma, há também uma visão abstrata associada, não à santidade, mas à própria arte. Essa é a visão ligada ao nome de Pitágoras, cujo gênio matemático “planejou” a requintada arte da proporção, incorporada na escultura e na arquitetura gregas. Yeats também relaciona o papel da arte na imposição da proporção matemática à realidade com os diagramas geométricos de sua própria *Visão*, que ele compara às formas da escultura de Brancusi. Aqui vemos como a arte, assim como a santidade, se move na direção de uma identidade maior. No poema *To Dorothy Wellesley*, não é a alma que sobe a escada em direção à escuridão, mas o poder poético, que ascende em busca de identidade com as formas e figuras maiores da existência representadas pelas "fúrias orgulhosas". Essa identidade não é uma perda de individualidade; é apenas uma perda do que poderíamos chamar de "ego". Nos termos de Yeats, o santo perde caráter e ganha personalidade. Ele atinge uma personalidade poderosa ao se esquecer do ego. Mas o poeta também, como diz Yeats, "deve morrer todos os dias que vive, e renascer, como se diz no cerimonial de sepultamento, como um eu incorruptível". Pois, para Yeats, o poeta “jamais é o amontoado de acidentes e incoerências que se senta para tomar café da manhã: ele renasceu como uma ideia".

"Penso”, diz Yeats, "que grande parte da confusão da filosofia mo-derna [...] vem da nossa renúncia à antiga hierarquia dos seres, desde o homem até ao Um". O processo de entrar em uma vida maior do que a vida comum, que todo poeta conhece, é um processo de entrar nessa hierarquia e de começar a subir a escada da vida. O décimo terceiro cone, portanto, é um símbolo da maneira pela qual o homem se

eman-cipa ao se tornar parte do Homem, por meio de uma série de formas humanas maiores. Aqui nos movemos em direção a uma existência na qual as fases 1 e 15, unidade e individualidade, são o mesmo ponto. Portanto, é impossível que o "Um" possa ser qualquer coisa que não seja o Homem, ou algo idêntico ou identificável com o Homem. Yeats ocasionalmente se refere ao "Um" como um gigante adormecido, como o Albion de Blake ou o Finnegan de Joyce (*The Mountain Tomb*, *The Old Stone Cross* etc.), mas ele está ainda mais próximo do centro de suas próprias intuições quando fala do homem como tendo criado a morte, quando diz que não há nada além da vida e que nada existe além de um fluxo de almas, e que o homem, a partir de sua própria mente, inventou toda a história da vida e da morte e ainda

Sonha que acaba por criar
Seu paraíso translunar.[12]

O décimo terceiro cone, então, representa o elemento dialético do simbolismo, onde o homem é diretamente confrontado pela forma maior de si mesmo, que o desafia a identificar-se com ela. Este con-fronto é a verdadeira forma do duplo giro. "O repouso do homem é a escolha do Daimon, e o repouso do Daimon é a escolha do homem. [...] Eu poderia ter visto isso, pois tudo decorre das palavras escritas pelo mendigo em *A ampulheta* nas paredes da Babilônia". Ele também poderia ter percebido que essa concepção do duplo giro reduz seu ciclo histórico de vinte e oito fases a algo amplamente inútil enquanto comentário sobre sua própria poesia, exceto para os poemas delibe-radamente baseados nele.

Yeats frequentemente fala em entrar nesses arquétipos, *daimons* ou estados de espírito pessoais como um processo de morte literal ou simbólica. “A sabedoria é propriedade dos mortos”, diz ele, e o seu fascínio pela observação em *Axël*, “quanto à vida, nossos servos farão isso por nós", está ligado à mesma concepção. A própria interpretação de Yeats da passagem de *Axël* é indicada em *As Tábuas da Lei*: “Alguns outros, e em números sempre crescentes, foram eleitos, não para viver, mas para revelar aquela substância oculta de Deus que é cor, música, suavidade e um suave odor; e [...] esses não têm pai senão o Espírito Santo". Dois de seus poemas descrevem a passagem direta da vida cotidiana para o arquétipo, *Notícias para o oráculo de Delfos* e *Bizâncio*. Este último poema trata principalmente de imagens, que são, como acontece frequentemente em Yeats, geradas na água e transportadas através da água por golfinhos para o mundo simplificador e purgativo do fogo. O poema anterior aplica o mesmo movimento às almas hu-manas e deixa claro que nada do mundo físico ou concreto é perdido, ou mesmo sublimado, pelo tipo de redenção aqui descrita.

Então, esses dois poemas lidam com a consolidação de imagina-ções e imagens, os verdadeiros sujeitos e os verdadeiros objetos, em uma unidade atemporal. Porém, é claro, a imagem é um produto da imaginação: no mundo imaginativo, a relação entre sujeito e objeto é de criador e criatura. Nessa perspectiva, todo o ciclo da natureza, da vida, morte e renascimento que o homem sonhou, torna-se uma única imagem gigantesca, e o processo de redenção deve ser finalmente entendido como uma identificação com o Homem e um desapego da imagem cíclica que ele criou. Essa

percepção final em Yeats é aquela expressa em suas muitas referências (uma das quais forma a última frase de *Uma visão*) a uma passagem da *Odisseia* onde se diz que Héracles, visto por Odisseu no Inferno, está presente lá apenas como sombra. O verdadeiro Héracles, o homem em contraste com a imagem, está no banquete dos deuses imortais. Aqui chegamos ao cerne do que Yeats tinha a dizer como poeta. A visão de Hércules, o homem eternamente livre de Hércules, a imagem sombria presa a um ciclo sem fim, está mais perto de ser uma "chave" para o pensamento e imaginação de Yeats do que qualquer outra coisa em *Uma visão*. Para usar a fraseologia de *Per Amica Silentia Lunae*, é uma percepção que ele adquiriu, não escutando casualmente o balbucio da *anima mundi*, mas de sua própria *anima hominis* totalmente consciente, depositária de uma sabedoria mais profunda do que a fantasmagórica casa dos rumores jamais conheceu.

---

1 Esta expressão aparece em uma nota explicativa em *Later Poems* (1926), p. 362: "Quando eu era criança, em Sligo, via por cima das árvores do meu avô uma pequena coluna de fumo do 'moinho de pern' (the pern mill) e disseram-me que 'pern' era outro nome para o carretel, como eu estava habituado a chamar-lhe, no qual se enrolava o fio. Não se conseguia ver a chaminé por causa das árvores, e o fumo parecia vir da montanha, e um dia um capitão estrangeiro perguntou-me se aquilo era uma montanha em chamas 1919". A nota se refere ao verso "unpacked the loaded pern" do poema *The Sad Shepard*, p. 263. O real sentido da palavra "pern" ainda é objeto de discussão entre estudiosos da obra de Yeats.

↩

2 O verdadeiro eco vem do coro final de Hellas, de Shelley.

↩

3 Referência à Eneida, 11, v. 255: "A Tenedo tacitae per amica silentia lunae" [Desde Ténedos, por entre o silêncio cúmplice da lua emudecida] (tradução de Carlos Ascenso André)

↩

4 Este ensaio foi, por alguns anos, o texto mais antigo do livro, e a visão aqui apresentada sobre Eureka, de Poe, não é a que eu defenderia agora.

↩

5 "The withered men that saw / From their pedantic Babylon / The careless planets in their courses, / The stars fade out where the moon comes, / And took their tablets and did sums" (tradução livre)

↩

6 CP, 517: "Those terrible implacable straight lines / Drawn through the wandering vegetative dream" (tradução livre)

↩

7 Referência ao mito do "trigo da múmia", segundo o qual grãos de trigo antigos supostamente encontrados em tumbas egípcias ainda poderiam germinar e crescer depois de milhares de anos. O mito foi amplamente aceito durante o século xix na Europa, após as descobertas realizadas pelas expedições napoleônicas.

↩

8 CP, 344: "If soul may look and body touch, / Which is the more blest?" (tradução livre)

↩

9 CP, 264. W. B. Yeats, *Uma antologia*. Seleção e tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010: "A great man in his pride / Confronting murderous men"

↩

10 CP, 477: "Where the world ends / The mind is made unchanging, for it finds / Miracle, ecstasy, the impossible hope, / The flagstone under al, the fire of fires, The roots of the world" (tradução livre)

↩

11 CP, 478: "We have fallen in the dreams the Ever-living / Breathe on the burnished mirror of the world" (tradução livre)

↩

12 CP, 223, op. cit., p. 240: "Dream, and so create / Translunar Paradise" (tradução de Bruno Tolentino).

↩

CAPÍTULO 12

Wallace Stevens e a forma de variação[1]

Não podemos ler em profundidade a poesia de Wallace Stevens sem encontrar exemplos de uma forma que nos lembra a varia- ção na música, onde um tema é apresentado em uma sequência de configurações análogas, porém distintas. Assim, em *Sea Surface Full of Clouds* [Superfície do mar plena de nuvens], o mesmo tipo de estrofe é repetido cinco vezes, cada uma com variação suficiente para indicar que a mesma paisagem está sendo vista através de cinco estados emocionais distintos. Outro tipo de variação aparece em *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* [Treze maneiras de olhar para um melro], em que uma série de treze pequenos poemas imagistas se relacionam pelo tema comum do melro. Seguindo a analogia musical, talvez até além do aceitável, esse poema se aproxima mais do efeito de uma chacona ou *passacaglia*. Às vezes, o tema explícito está ausente e apenas as variações aparecem, como em *Like Decorations in a Nigger Cemetery* [Como decorações em um cemitério de negros].

Notamos também que, nos títulos dos poemas de Stevens, a imagem da variação aparece com frequência, seja literalmente, como em *Variations on a Summer Day* [Variações em um dia de verão], ou metaforicamente, como em *Nuances of a Theme by Williams* [Nuances de um tema de Williams], *Analysis of a Theme* [Análise de um tema] e, talvez, *Repetitions of*

a Young Captain [Repetições de um jovem capi- tão]. *The Man with the Blue Guitar* [O homem do violão azul] também nos dá uma forte sensação de leitura de um conjunto de trinta e três variações, ou apresentações imaginativas relacionadas, de um único tema. Por outro lado, os longos poemas teóricos meditativos escritos em forma de tercetos em versos brancos, *Notes toward a Supreme Fiction* [Apontamentos para uma ficção suprema], *The Auroras of Autumn* [As auroras boreais do outono], *An Ordinary Evening in New Haven* [Uma noite comum em New Haven], *The Pure Good of Theory* [O puro bem da teoria], são todos divididos em seções com a mesma extensão. Uma noite comum tem trinta e uma seções de seis tercetos cada; a Ficção suprema, três partes de dez seções cada, trinta seções ao todo, cada uma de sete tercetos; e o mesmo acontece com as outras. Essa curiosa simetria formal, que não pode ser um acidente, também nos lembra da forma de variação clássica em que cada variação tem a mesma estrutura periódica e sequência harmônica. Até mesmo os números que aparecem com frequência nos lembram das trinta variações de Goldberg, das trinta e três variações da valsa de Diabelli e assim por diante.

A forma de variação em Stevens é uma aplicação genérica do prin- cípio de que toda imagem em um poema é uma variação do tema ou assunto daquele poema. Esse princípio é o primeiro dos três “efeitos de analogia" mencionados no ensaio de Stevens com esse título. Existem mais dois "efeitos". Um deles é que "toda imagem é uma reafirmação do assunto da imagem em termos de uma atitude" (NA, 128). Isso é praticamente a mesma coisa que o correlativo objetivo de Eliot, e é ilustrado em *Sea surface with clouds* [Superfície do

mar com nuvens], onde cinco estados de ânimo diferentes são unificados pelo fato de todos terem o mesmo correlativo. Stevens também diz: “Para evitar a abstração, ao escrever, busco instintivamente coisas que expressem o abstrato e ainda não sejam em si mesmas abstrações” (L, 290). Seu exemplo é a estátua em *Owl's Clover* [Trevo da coruja], que também chama de símbolo “variável” (L, 31). A implicação é que essas imagens são variações da ideia do poema que está dentro do poema de pala- vras, o verdadeiro assunto ou tema, distinto do nominal (OP, 223). Observamos que o correlativo em Stevens pode se emparelhar tanto com um conceito quanto com uma emoção, o que ajuda a explicar por que seus comentários sobre seus próprios poemas, nas cartas, são tão tantas vezes friamente alegóricos.

O terceiro "efeito de analogia” é que "toda imagem é uma inter- venção por parte do criador de imagens" (NA, 128). Esse princípio nos leva profundamente à noção central de Stevens de que a poesia é o resultado de uma luta, equilíbrio, compromisso ou tensão entre as duas forças que ele chama de imaginação e realidade. Observamos que no tema musical com variações, o tema é frequentemente uma composição de outra pessoa ou vem de um contexto musical diferente. Da mesma forma, o poeta trabalha com a imaginação, que é o que ele tem, e com a realidade, que lhe é dada. Portanto, do ponto de vista de Stevens, os poemas podem ser descritos como as variações que a imaginação faz sobre o tema da realidade. Em *Sea surface with clouds*, em cada variação, é feita uma pergunta sobre quem ou o que criou a imagem à nossa frente, e a resposta, dada sempre em francês, define um estado de espírito distinto da imaginação.

Em uma carta, Stevens diz: “Às vezes, acredito mais na imagina- ção por um longo tempo e, depois, sem pensar nisso, volto-me para a realidade e acredito nisso e somente nisso. Mas essas duas coisas se projetam infinitamente e é exatamente o que eu quero que elas façam” (L, 710). Essa observação um tanto desamparada indica a força do senso de polaridade em seu mundo poético. Stevens sempre fala da intensa pressão que o senso de realidade externa exerce sobre a mente moderna. Um dos “Adagia” diz: "Na presença de uma realidade extraordinária, a consciência toma o lugar da imaginação” (OP, 165). A consciência, por si só, é a simples percepção do mundo externo. Ela vê; pode até selecionar o que vê, mas não resiste. A consciência que resiste, com uma violência subjetiva correspondente à violência objetiva da pressão externa (cf. NA, 36), é a consciência que se eleva à imaginação.

A imaginação confronta uma realidade que reflete a si mesma, mas não é ela mesma. Se for fraca, ela pode se render à realidade ou fugir dela. Se ela se rende, temos o que geralmente é chamado de realismo, que, como Stevens sempre deixa claro, é quase o oposto do que ele quer dizer com realidade. Stevens diz, por exemplo, em relação à pintura de Jack Yeats, que “a mente puramente realista nunca experimenta qualquer paixão pela realidade” (L, 597). Essa máxima também se aplicaria ao “realismo social” exigido nos países marxistas, pelo qual Stevens nunca expressa nada além de desprezo. A imaginação que foge se retira do mundo genuinamente imaginativo para um mundo meramente imaginário, pois, diz Stevens, “se a poesia se limita às vaticinações da imaginação, ela logo se torna inútil” (L, 500).

Certos símbolos recorrentes em Stevens representam o tipo de pseudocon- quista fácil da realidade que a imaginação finge fazer sempre que a realidade não está lá: um deles é a Lua. Esses triunfos imaginários ocorrem em um mundo autocontido de palavras, que é uma das coisas que Stevens quer dizer com falsa retórica, ou "fanfarronice" (NA, 61). O mundo da falsa retórica é um mundo onde a imaginação não encontra resistência em nada material, onde a solidão e a alienação da mente, sobre as quais Stevens fala com tanta eloquência, consolam-se com o puro solipsismo.

Stevens diz que é um princípio fundamental sobre a imaginação que "ela não cria, exceto quando transforma" (L, 364). A função da realidade é liberar a imaginação e não a inibir. A realidade é mais inibidora quando é mais exteriorizada, como acontece em nossa época. Em *Two or Three Ideas* [Duas ou três ideias], Stevens fala sobre a maneira como a pressão da exterioridade, hoje, criou uma cultura do que ele chama de "estilos descolados", e que ele caracteriza como "o malsucedido, o ineficaz, o arbitrário, o literário, o não umbilical, aquilo que em seu grau mais elevado ainda seriam palavras" (OP, 212). Em um lampejo profético, que resume a essência do mundo em que vivemos nos últimos anos, Stevens fala desse mundo de falsa imagina- ção como o produto da "irracionalidade provocada pela oração, pelo uísque, pelo jejum, pelo ópio ou pela esperança de publicidade" (OP, 218). Segue-se que Stevens não aceita a mística do inconsciente e não tem nada a ver com o sentimento de Yeats ou Joyce de que o mundo dos sonhos tem uma relação peculiarmente próxima com o processo criativo. Ele sempre associa a criatividade à cognição, à consciência e

até mesmo ao cálculo. "Escrever poesia é uma atividade consciente. Embora os poemas possam muito bem ocorrer, é muito melhor que sejam causados" (L, 274).

Stevens associa a sua palavra "realidade" com a frase "as coisas como elas são", o que implica que, para ele, a realidade tem uma re- lação estreita com o mundo físico externo tal como o percebemos. A imaginação contempla "as coisas como elas são", vendo a sua própria irrealidade espelhada nelas, e o seu princípio de contemplação é o que Stevens chama de "semelhança" ou "analogia". Ele também chama isso, logicamente, de "narcisismo" (NA, 80). Essa palavra aponta para o perigo da imaginação descontrolada e para a facilidade com que esta pode presumir que há outra realidade do outro lado das coisas como elas são. A poesia religiosa tradicional, por exemplo, projeta céus e infernos como realidades objetivas e ocultas, embora possa construí-los somente a partir do material das coisas como elas são. Crispin, o herói de um dos poemas de variação mais elaborados de Stevens, logo chega a um ponto em que pode dizer: "Aqui estava o verdadeiro *ding an sich*[2], finalmente" (CP, 29). Mas essa é uma frase kantiana, e Stevens não é kantiano: para ele, a realidade é sempre fenomênica, algo que "parece" tanto quanto é (cf. CP, 339), e não há versão alternativa dela que o poeta deva tentar alcançar. As realida- des ocultas sempre se revelam irreais e, portanto, são simplesmente espelhos da própria imaginação. Da mesma forma, "a poesia sempre será algo fenomênico" (L, 300).

Os argumentos de Stevens são poéticos e não filosóficos e, como muitos argumentos poéticos, baseiam-se em um truque verbal. O truque, nesse caso, consiste em usar o termo

“realidade”, que é um pleonasmo especial, para o mundo físico externo, o que significa que as concepções que se opõem a essa “realidade” devem ser chamadas ou associadas ao irreal. Stevens não ignora isso de forma alguma, mas seu uso da palavra “realidade", que se torna quase obsessivo nas cartas, indica que, como sua irmã espiritual Emily Dickinson, ele tem uma desconfiança puritana de todos os esforços mentais de autotrans- cendência, especialmente o misticismo. Mais especificamente, ele acha que, como a linguagem do poeta é a linguagem da experiência sensorial e das imagens concretas, qualquer poeta que ignore as coisas como elas são, mesmo que sutilmente, está se esquivando da dificul- dade central da poesia. Tais poetas, que procuram algum atalho ou passagem secreta através da realidade para outra coisa e consideram a poesia como um tipo de magia verbal, têm o que Stevens chama de imaginação “marginal”, e ele associa essa imaginação marginal, que explora a si mesma para encontrar seu próprio análogo na realidade, com, entre outros, Valéry, Eliot e Mallarmé.

Stevens vai ainda mais longe ao sugerir que a conquista da realidade feita pela razão também é um tanto fácil em comparação com a da imaginação, porque é possível que a razão, em algum grau, viva em um mundo autocontido e feche seus portões diante da realidade. Um dos produtos da razão é a crença teológica na realidade como uma criação, um produto da imaginação infinita de Deus. Tal crença é repugnante para Stevens: isso significaria que a realidade é análoga à imaginação. O poeta é um Jacó que tem de lutar com o anjo necessário da realidade, e se a realidade é, em última análise, uma “ficção suprema” ou algo feito do nada,

então todos os seus esforços e lutas agonizantes são um trabalho de fachada, algo arranjado ou manipulado, como tantos embates de luta livre. Stevens diz:

> *A disposição contém o desejo do*
> *Artista. Mas confiamos naquilo que não tem*
> *Criador oculto. Caminhamos facilmente sobre*
> *A praia não pintada, aceitamos o mundo*
> *Como qualquer coisa, menos escultura.*[3]

Portanto, independentemente do que a imaginação possa fazer com a realidade, a realidade continua a apresentar algo residualmente externo, uma cenoura de burro que nos puxa, algo que atravessa tudo o que construímos dentro dela. Mesmo no momento da morte (ou o que parece ser a morte, na última página dos *Collected Poems*), confrontamos algo "externo" que nos dá a sensação de "um novo conhecimento da realidade". Ou, como Stevens diz em prosa, "a poesia tem a ver com a realidade naquele seu aspecto concreto e individual, que a mente nunca pode abordar completamente em seus próprios termos, com matéria que é estranha e alheia de uma forma que os sistemas abstratos, ideias nas quais detectamos um padrão inerente, uma estrutura que pertence às próprias ideias, nunca podem ser" (OP, 236). A imaginação é movida por uma "fúria por ordem" (CP, 130), mas ela trabalha em direção não à ordenação completa da existência, mas a um senso de equilíbrio entre ela mesma e o que não é ela mesma.

Logo entendemos que, para Stevens, há diferentes níveis ou graus de realidade (NA, 7), dispostos em uma escada, montanha ou escada em espiral, na qual o poeta precisa empreender o que ele chama de "ascensão através da ilusão"

(NA, 81). Em seu ensaio *A Collect of Philosophy* [Uma coletânea de filosofia], Stevens tenta listar algumas concepções filosóficas que lhe parecem ser inerentemente poéticas, ou seja, presumivelmente, concepções que o atraem particularmente como poeta. Entre elas, o tema da *anabasis* ou ascensão, o tema de Dante, aparece com destaque (OP, 193). Na base da escada está o senso de realidade como um mundo externo indiferenciado, ou o que Stevens chama de "Lumpenwelt"[4] (NA, 174). Esse mundo, diz Stevens, é "todo de uma só cor" (NA, 26), uma "lousa básica" (CP, 15), um "frontão de aparência" sinistro ou carrancudo (CP, 361). Dessa forma, força a imaginação a se definir como seu oposto, ou seja, o nada. Neste ponto, surge uma construção que é bastante semelhante à construção do ser e do nada em Sartre. O *Lumpenwelt* é a realidade na base imaginativa mínima; a imaginação na mesma base é meramente o irreal: a realidade é tudo; a imaginação é nada. A imaginação nunca traz nada ao mundo, diz Stevens em um eco inconsciente do cerimonial de sepultamento (NA, 59), embora para ele não seja tão verdade que a imaginação não possa subtrair nada do mundo. Esse confronto entre o ser e o nada, o ponto de partida da energia imaginativa, é a visão do ouvinte em *The Snow Man* [Homem de neve], que

Ele próprio nada, contempla
Nada que não esteja ali e o nada que lá está.[5]

Tradicionalmente, o mundo do devir sempre foi considerado como o produto do ser e do nada. Para Stevens, não há realidade do ser no sentido tradicional de algo que não muda. Sempre que tenta- mos imaginar um ideal imutável, nos envolvemos no paradoxo sem esperança da urna grega de

Keats, onde a pequena cidade no lado oculto da urna nunca será habitada por toda a eternidade. A mulher em *Sunday Morning* [Manhã de domingo] pergunta ressentida: “Por que legar aos mortos o que é dela?", mas logo percebe que não pode haver nenhuma alternativa sem mudança e, portanto, sem a morte, no centro dela. A realidade é fenomênica e pertence ao mundo do devir. No poema muito tardio *Of Mere Being* [Meramente ser] (OP, 17), a única coisa imutável sobre o ser é que ele permanece externo, "no final da mente”, “além do pensamento último”.

Dois dos requisitos da “ficção suprema” são que esta deve mudar e dar prazer, e está claro que, para Stevens, essas duas coisas são praticamente a mesma coisa, sendo a mudança a única fonte real de prazer. Repetidamente, Stevens retorna ao que ele chama de “o motivo da metáfora", o fato de que o que é mudança na realidade também é prazer na imaginação. A imaginação, o princípio do irreal, rompe e destrói a tirania do que existe ao se unificar com o que não existe, sugerindo assim o princípio da variedade em sua existência. Esse é o ponto de identidade no qual toda a arte se baseia: nas imaginações de Cézanne e Klee, diz Stevens, a realidade é transmutada de substância em sutileza (NA, 174). Obtemos a ideia de um ser imutável a partir da existência do mundo físico, o fato de que ele não desaparece. O que de fato desaparece e, até certo ponto, é irreal é aquilo sobre o que se constrói a irrealidade da imaginação. A imaginação, em síntese, “perscruta o real em busca de seu irreal” (CP, 272).

Essa espécie de atividade nos dá um tipo relativamente simples de forma de variação, o tipo representado pelo poema *Treze maneiras de olhar para um melro*. Aqui as variações

são o que Stevens chama de "esfoliações casuais" (NA, 86) de uma imaginação que contempla uma coisa real. A receita para esse tipo de forma de variação é dada no poema *Someone Puts a Pineapple Together* [Alguém monta um abacaxi], uma das "*Three Academic Pieces*" [Três peças acadêmicas] em *O anjo necessário*:

> *Despojar a realidade*
> *De sua propriedade. Admitir à mesa*
> *O eixo desse terceiro planeta e então...*[6]

O terceiro planeta, Stevens explicou, é a imaginação, e segue-se uma série de doze variações numeradas do abacaxi. É claro que essa concepção de imaginação e realidade tem muito a ver com a afinidade de Stevens com o pictórico, com sua predileção por temas análogos à natureza morta ou à pintura de paisagem, em que o objeto real e a variação imaginativa dele são exibidos de forma mais dramática. Esses poemas de variação são fantasiosos no sentido do termo de Coleridge: Stevens estava familiarizado com a distinção de Coleridge, que adquiriu por meio de sua leitura de I. A. Richards (NA, 10). São, por assim dizer, poemas cíclicos, em que as variações simplesmente circundam o tema. Como tal, não são o tipo mais sério de escrita. Stevens fala da exclusão quase total do "pensamento" de um poema como *Variations on a Summer Day* [Variações em um dia de verão] (L, 346) e diz também: "Não tenho dúvidas de que a poesia suprema só pode ser produzida no nível mais alto possível do cognitivo" (L, 500). Novamente, pensamos no paralelo musical. Os maiores exem- plos da forma de variação, como o último movimento do *Opus III* de Beethoven, não apenas diversificam o tema: são formas sequenciais e progressivas também, e

sentimos no final que esgotaram o tema, por assim dizer, e fizeram o que havia para ser feito com ele. Agora temos que ver se podemos descobrir também um aspecto sequencial e progressivo na forma de variação de Stevens.

Começamos com um confronto entre imaginação e realidade, no qual a primeira é uma negação, o oposto da realidade. Em seguida, descobrimos que a imaginação pode intensificar a realidade ao apro- veitar seu aspecto "irreal", o aspecto que muda e, portanto, dá prazer. Stevens diz: "Um senso de realidade suficientemente aguçado para estar além do senso normal de realidade cria uma realidade própria" (NA, 79). Tal como ele prossegue, essa é uma afirmação um tanto circular, e seria de se esperar que levasse a algum princípio como o de Blake, "assim como o olho, tal o objeto", o princípio de que o grau de realidade depende da energia da imaginação. Stevens resiste a essa implicação, por causa de seu medo constante de que a imaginação simplesmente substitua a realidade e, assim, se prive de sua própria causa material. Para ele, a imaginação é antes um princípio modelador da realidade, transmutando sua uniformidade em variedade, sua "pesada carranca" (CP, 362) em leveza e prazer. Ainda assim, parece claro que não podemos continuar indefinidamente pensando na imaginação como a mera negação ou nada.

O fato de a imaginação aproveitar o aspecto mutável da realidade significa que ela vive em um presente contínuo. Isso significa não apenas que "o imperfeito é o nosso paraíso" (CP, 194), mas que a imaginação está sempre começando. A única razão para terminar qualquer coisa é que podemos nos livrar dela e chegar ao ponto em que podemos começar de

novo. A mesquinhez de ficar fixado no passado, de se recusar a descartar o que ele chama de “hierático” (NA, 58) nos persegue em toda a obra de Stevens. A imaginação no mundo ensola- rado da realidade é como comida em clima quente: o que é guardado estraga. Por isso, um dos motivos para escrever é a renovação” (NA, 220). Essa ênfase em constantes recomeços está ligada, naturalmente, à resistência inabalável a qualquer coisa que se assemelhe a um eco ou influência de outros poetas em Stevens, em contraste marcante com a absorção de ecos e influências que encontramos, por exemplo, em Eliot.

O que é verdade em relação ao passado também é verdade em relação ao futuro, o desejo de usar a imaginação para transformar a realidade que encontramos em tantos românticos, revolucionários e porta-vozes do irracional. Stevens fala desse desejo com muita sim- patia e compreensão, por exemplo, em seu ensaio sobre o irracional na poesia (OP, 216), em que relaciona o irracional, mais uma vez, à pressão dos fatos externos sobre o poeta moderno e sua consequente sensação de claustrofobia e desejo de liberdade. "Trevo da coruja” é um esforço cuidadosamente considerado para chegar a um acordo com o desejo revolucionário de liberdade e igualdade em uma vasta escala social. No entanto, quando a imaginação é usada como parte de uma tentativa de transformar a realidade, ela impõe sua própria irrealidade. O resultado é a perversão da crença que vemos em todas as religiões, incluindo as ateias contemporâneas. A crença deriva do irreal imaginativo: aquilo em que realmente acreditamos é uma ficção, algo que nós mesmos inventamos. Mas todas as crenças, quando se tornam institucionalizadas,

tendem a atribuir a si mesmas alguma realidade oculta, uma projeção da imaginação que só pode terminar em desilusão ou auto-hipnotismo. O "romântico" desse tipo (Stevens usa a palavra "romântico" em vários sentidos, mas este é pejorativo: cf. L, 277) é "incapaz de abstração" (NA, 139), sendo a abstração, entre outras coisas, a capacidade de manter uma crença como uma "ficção suprema" sem projetá-la para o outro lado da realidade.

Ao mesmo tempo, Stevens mantém uma concepção intensamente social da poesia e de sua função, embora profundamente conservadora. O poeta, segundo Stevens, deve tentar alcançar o "centro", e com isso quer dizer, antes de tudo, um centro social. O poeta expressa, entre outras coisas, "aquele bom senso supremo que chamamos de civiliza- ção" (NA, 16). Para ele, a realidade também inclui a sociedade humana. Como tal, a imaginação define o estilo de uma cultura ou civilização: seja lá o que for é que faz com que tudo na Espanha pareça espanhol, e faz com que cada produto cultural da Espanha seja uma variação de um tema espanhol. Stevens usa a frase "variações sobre um tema" em conexão com um aspecto da cultura intimamente relacionado: a predominância e a persistência de uma convenção, como na pintura medieval ou chinesa (NA, 73).

Se perguntarmos quais são as características dessa penetração imaginativa da realidade na vida humana, as palavras "nobreza" e "elegância" se aproximarão bastante, embora Stevens admita que são palavras perigosas. A qualidade da literatura que reconhecemos como heroica, o poder da imaginação de fazer com que as coisas pareçam mais intensamente reais, é uma qualidade de ilusão na

realidade que, ao mesmo tempo, é um crescimento em realidade. A imaginação é, portanto, socialmente aristocrática, embora não necessariamente em um sentido de classe. Quanto mais poder ela ganha, de mais liberdade e privilégio desfruta, e mais confiante a sociedade se torna em relação à sua cultura. Em uma época como a nossa, a imaginação está mais preocupada em lutar contra seu entorno, o que a pressiona com muito mais força. No poema *Mrs. Alfred Uruguay*, a própria Senhora Uruguay sobe uma montanha no estado do homem de neve, olhando para seu mundo de forma honesta, mas reducionista, como se fosse totalmente sem ilusão. Ela encontra, descendo a montanha, um “homem capa- citado" que lembra o nobre cavaleiro do primeiro ensaio em prosa de Stevens, cuja imaginação é do mesmo tipo que a dela, mas é mais emancipada e, portanto, até certo ponto, sua realização. É ele quem cria

Dos ossos dos mártires,
A elegância final: a terra imaginada.[7]

Assim, nosso confronto entre uma imaginação negativa e uma realidade positiva chegou a um ponto em que essa negação moldou a civilização humana e produziu um estilo de vida. Esse processo, considerado em um contexto individual, é o tema da forma de variação sequencial em *The Comedian as the Letter c* [O comediante com a letra c]

Crispin, o herói do poema, começa com o princípio: "Nota: O homem é a inteligência de seu solo", um princípio estritamente cartesiano no qual o homem é o "fantasma soberano". Essa primeira variação é intitulada *O mundo sem*

imaginação. A quarta variação nos leva a *The Idea of a Colony* [A ideia de uma colônia], que começa:

> *Nota: seu solo é a inteligência do homem.*
> *Melhor assim. Vale a pena cruzar mares para descobrir.*[8]

Stevens chama Crispin de "filósofo sem lucro", diz que nunca descobre o sentido da vida (L, 293), que o contato social teria sido uma catástrofe para ele (L, 295), que é um homem comum cuja vida não tem a menor aventura (L, 778), e o simboliza pela única letra do alfabeto que não tem som próprio. No entanto, Crispin se esforça muito para alcançar seu próprio tipo de realidade e, se não é um poeta, é pelo menos um colonizador, alguém que alcança um estilo de vida a partir de uma peregrinação e do estabelecimento em um novo ambiente. O poema como um todo gira em torno de um círculo irônico, e Crispin termina praticamente onde começou, usando sua imaginação, como tantas pessoas o fazem, para selecionar e excluir em vez de criar, um realista que rejeita a realidade. Daí a linha final do poema: “Assim, que a relação de cada homem seja cortada". Stevens também pode ter Crispin parcialmente em mente quando diz: "O homem que foi educado em uma escola artificial torna-se intempestivamente real. O mallarmista se torna o proletário romancista” (OP, 221). Ainda assim, Crispin representa algo do processo histórico que produziu a cultura e a tradição nas quais o próprio Stevens se desenvolveu, passando da Europa barroca para a Nova Inglaterra realista.

Em seguida, temos que ver como uma negação pode ser um prin- cípio informativo na realidade. Isso nos leva à concepção de Stevens sobre a “ficção suprema”. A imaginação

informa a realidade por meio de ficções ou mitos (a palavra “fictício” em Stevens significa “mítico”), que são os elementos de um mundo modelo. Esse mundo modelo não é a "realidade”, porque não existe, não está “lá”; mas é uma realidade não nascida ou, talvez, potencial, que se torna um crescimento da própria realidade. Stevens cita Simone Weil, obviamente com aprovação, sobre o tema da "descriação”, um movimento do criado para o incriado, indo na direção oposta da destruição, que se move do criado para o nada (NA, 174). A concepção é de Stevens, embora os termos não o sejam. A primeira lei da ficção suprema é que ela deve ser abstrata. Ela é abs- trata pela mesma razão que um deus não é redutível à sua imagem. A ficção suprema não é uma coisa, algo a ser apontado, contemplado ou pensado como logrado. Em sua totalidade, a ficção suprema é poesia ou o trabalho da imaginação como um todo, mas essa totalidade nunca se separa do sujeito que a percebe ou se torna externa. Stevens diz: "O abstrato não existe, mas [...] o abstrato fictício é tão imanente na mente do poeta quanto a ideia de Deus é imanente na mente do teólogo" (L, 434). Isso indica que Deus é uma das ficções supremas. Para Stevens, Deus, seja o que for que ele seja em si mesmo, deve ser para o homem uma irrealidade da imaginação, não uma realidade, e seu poder criativo pode se manifestar apenas nas criações do homem. A declaração explícita de que Deus e a imaginação são um só é feita pelo "amante interior", um fantasma que trabalha sob a direção da imaginação.

De acordo com Stevens, “a maravilha e o mistério da arte, como de fato da religião em última instância, é a revelação de algo 'totalmente outro', pelo qual a inexprimível solidão do

pensamento é quebrada e enriquecida" (OP, 237). A expressão "totalmente outro", que está entre aspas, sugere a teologia existencial de Karl Barth, conforme transmitida por um poeta que se autodenomina um "presbiteriano ressecado" (L, 792). Em Barth, é claro, a alteridade de Deus e a alie- nação do homem são condições do estado não regenerado do homem. Deus não permanece totalmente outro por duas razões: primeiro, ele criou e redimiu o homem; e segundo, ele se revelou. Vejamos o que a realidade em Stevens pode fazer em linhas paralelas.

Quando Crispin descobre que o princípio cartesiano "o homem é a inteligência de seu solo" é menos verdadeiro do que o inverso, que "seu solo é a inteligência do homem", Stevens está dizendo que a antítese da imaginação e da realidade não começou como tal. O homem cresceu a partir da "realidade", e a consciência que permite que ele também se afaste dela é um desenvolvimento recente. O humano é "alienígena", mas também é "o não humano fazendo a escolha de um eu humano" (NA, 89). A imaginação é um produto da realidade, seu Adão, por assim dizer, ou filho eLivros. Assim como, no Purgatório de Dante, o poeta retorna ao Éden, que é seu próprio lar original, a imaginação contempla a "rocha", a realidade morta e inerte à sua frente, e percebe que ela própria é a rocha que ganhou vida. "Eu sou o que está ao meu redor" (CP, 86), diz o poeta, e ele retorna continuamente ao senso do "totalmente outro" como não apenas o objeto, mas a origem do senso de identidade.

A rocha não está morta, porque nunca morreu; a morte é um pro- cesso, não uma condição. Representa, em vez disso, o mundo externo inconsciente e indiferenciado na base da

escada imaginativa, onde o senso de existência é avassalador e a imaginação é simplesmente sua negação. Com o passar do tempo, as folhas cobrem a rocha: a vida emerge do inanimado, rompe e diversifica o pesado *Lumpenwelt*. A vida, então, se o argumento geral de Stevens ainda se aplica, é a negação do inanimado, o irreal em ação no real. A imaginação faz com as “coisas como elas são” o que a vida faz com a rocha, e a imaginação do poeta está inseparavelmente ligada à articulação da vida no resto do mundo. O "gemido” das pombas (OP, 97), o “grito” das folhas (OP, 96), o mar em *The Idea of Order at Key West* [A ideia de ordem em Key West], os *Bantams in Pine-Woods* [Garnisés na floresta de pinheiros], que estão louvando a si mesmos e não a um galo divino no Sol nascente, são todos parte da sinfonia da vida na qual o poeta tem sua própria voz. Falamos de uma vontade de viver e, da mesma forma, “a imaginação é a vontade das coisas" (CP, 84).

O poema *Oak Leaves are Hands* [Folhas de carvalho são mãos] descreve uma "Lady Lowzen”, que também é a deusa Flora, e que continua a “perscrutar o real pelo irreal" na imaginação humana, como antigamente no mundo vegetal. Lady Lowzen é "cromática”, e o deleite da natureza vegetal pelas cores fornece a Stevens sua ima- gem principal para a imaginação, que ele considera como, por assim dizer, o princípio de coloração da realidade. A base da natureza é a metamorfose, a base da poesia é a metáfora, e “metáfora” e “meta- morfose" são termos intercambiáveis para Stevens. Stevens completa a identificação dizendo: "Na metáfora, a imaginação é vida” (NA, 73). Neste contexto, as variações que a imaginação faz na realidade juntam-se ao tema darwiniano com variações em que cada variedade é uma mutação

lançada no ambiente, a “realidade" com a qual tem de lutar, até que uma mutação bem-sucedida se misture e se identifique com essa realidade.

O limite da poesia, como o próprio Stevens frequentemente ob- serva, sempre foi o imaginativamente concebível, e não o que é ou “as coisas como são”, e qualquer poeta profundamente impressionado pelas coisas como elas são está sujeito a sofrer de claustrofobia imaginativa. Stevens relegou Deus ao irreal imaginativo, uma ficção que a mente humana cria. Ele fez uma rejeição burguesa intransigente de todos os valores politicamente revolucionários. Descarta Nietzsche e sua doutrina da autotranscendência do homem como sendo “um meio tão perfeito de sair do foco quanto beber um pouco demais” (L, 432). O que resta? Até onde pode um “cético harmonioso" (CP, 122) levar a sua fúria pela ordem? Mesmo as coisas tais como são apresentam temas que o poeta não pode evitar e com os quais dificilmente consegue lidar em seus termos. Por exemplo, um número surpreendente de poemas de Stevens é sobre a morte, e a morte é um assunto em que a imaginação, como as boas ações em *Everyman*[9], pode ser persuadida a acompanhar o poeta como sua guia, enquanto a “realidade”, em qualquer forma ou disfarce, sempre murmurará alguma desculpa e se esquivará. Quando Stevens chega ao ponto de dizer que “a vida e a natureza são uma” (L, 533), deixa muito pouco espaço para qualquer realidade que ele não tenha, em algum outro contexto, chamado de irreal.

Na situação cultural de Stevens, a única “posição” consistente que resta é a de um humanismo secular. Mas, diz ele, quanto mais vê o humanismo, menos gosta dele, e, de

forma mais breve e explícita, “o humanismo não é suficiente” (L, 489). Ele também diz: “Entre o humanismo e qualquer outra coisa, talvez seja possível criar uma ficção aceitável” (L, 449) e “há ficções que são extensões da realidade" (L, 430). Essa última concessão significa que Stevens é capaz, pelo menos em sua poesia, de varrer a “realidade” do caminho como um símbolo do superego e reduzi-la ao seu papel apropriado como a causa material da poesia.

Na realidade, o homem é um ser social, e a sociedade é, em parte, um agregado, uma massa de homens, muitas vezes dominados por algum tipo de herói ou líder e expressando sua vontade por meio dele. O herói, nesse sentido, é uma ficção que foi, como tantas outras, mal aplicada e mal compreendida pela sociedade. Em dois poemas espe- cíficos, *Examination of the Hero in a Time of War* [Exame do herói em tempo de guerra] e *Life on a Battleship* [Vida em um navio de guerra], Stevens nos mostra como o herói ditatorial ou o líder carismático é uma falsa projeção da imaginação, assim como o Céu e o Inferno que são criados pela imaginação e então afirmados como lugares reais no mundo existente. A forma genuína dessa ficção é a concepção de todos os homens como um único homem, onde a diferença entre o indivíduo e a massa deixou de existir. Ou, como diz Stevens, comentando uma passagem de *Apontamentos para uma ficção suprema* que contém a frase "ser mais magro” (CP, 387), “o problema com o humanismo é que o homem como Deus permanece homem, mas há uma extensão do homem, o ser mais magro, na ficção, um humano possivelmente mais do que humano, um humano composto. O ato de reconhecê-lo é o ato desse ser mais magro se aproximando de nós” (L, 434). Esse “ser mais

magro” é o “homem central” ou “homem de vidro” (CP, 250) que é todos os homens, e a quem Stevens retrata como um ser titânico cruzando os céus (CP, 212). Até Crispin alcança uma apoteose de identidade com esse ser (OP, 24).

Nesta concepção de “ser geral ou universo humano” (CP, 378), ainda estamos na área das ficções, mas já entendemos que o poeta “dá à vida as ficções supremas sem as quais não podemos conceber isso" (NA, 31). Tudo de irreal que surge da realidade torna-se real, como o enxerto da arte na natureza que Polixenes incentiva Perdita a fazer em *O conto de inverno* de Shakespeare. O universo humano ainda é uma ficção e, nessa medida, não é estritamente verdadeiro, mas, como Abraham Cowley disse sobre a filosofia de Thomas Hobbes: “É tão parecida com a verdade que nos servirá igualmente bem". De qualquer forma, nesse nível de ficção, podemos entender como a poesia pode ser chamada de "um análogo transcendente composto de particularidades da realidade" (NA, 130). A palavra "transcendente” aqui é usada, ao que me parece, com bastante cuidado em seu sentido filosófico, indo além da experiência sensorial, mas não além da organização mental dessa experiência. Certos trechos em *O anjo necessário*, que Stevens murmura pelo canto da boca quando pensa que seu censor não está ouvindo, assumem um significado novo e esclarecedor. Uma dessas sentenças é esta de *A imaginação como valor*:

> A imaginação que se satisfaz com a política, seja qual for a natureza da política, não tem o mesmo valor que a imaginação
> que busca satisfazer, digamos, a mente universal, que, no caso de um poeta, seria a imaginação que tenta penetrar em imagens básicas, emoções básicas, e assim compor uma

> poesia
> fundamental ainda mais antiga que o mundo antigo (NA, 145).

Essa mente universal é a mente que produziu “o poema essencial no centro das coisas" (CP, 440), que é a ficção suprema enquanto tal. Nessa perspectiva, a “realidade” se torna o princípio estabilizador que nos permite, mesmo quando superamos nossos deuses, reconhecer, mesmo no ato de voltar ao início novamente, que as faculdades criativas são sempre as mesmas faculdades e que “as coisas criadas são sempre as mesmas coisas” (OP, 211). Em todas as variações do que pode ser, ainda podemos ouvir o tema do que existe.

A ficção suprema do “central”, que é a forma total do homem e da imaginação humana, nos leva a um contexto muito diferente de variabilidade, um contexto menos darwiniano do que tomista. Seria fácil, mas simplista, dizer que, em última análise, o que é real em Stevens é o universal, sendo o universal o tema do qual o indivíduo é a variação. Fácil, porque se poderia citar muitas passagens dos poemas posteriores, pelo menos, para apoiar essa ideia; mas simplista, porque o contexto tradicional do universal real é um tipo de mundo essencial que Stevens nunca aceita em nenhum momento. "Logicamente”, diz Stevens, "eu deveria acreditar na imaginação essencial, mas isso tem suas dificuldades" (L, 370). Em *Peter Quince at the Clavier* [Peter Quince ao cravo], temos o verso: “O corpo morre; sua beleza vive”. Considerando o número de poetas, na literatura inglesa e em outros lugares, que teriam tirado uma inferência platônica dessa afirmação, é um choque deliberado e calculado que Stevens diga:

Beleza na mente vive um momento —
O traçar impulsivo de um portal;
Porém na carne torna-se imortal.[10]

A Collect of Philosophy [Uma coletânea de filosofia] nada tem de realismo medieval, embora reflita o fascínio de Stevens por Platão, mas expressa um vivo interesse em concepções como a "copresença" de mente e existência de Alexandre, e, mais particularmente, na grande passagem do livro *Ciência e o mundo moderno* de Whitehead. Nesta passagem, Whitehead rejeita a concepção de "simples localização" no espaço e anuncia a doutrina da interpenetração, a doutrina de que tudo está em toda parte ao mesmo tempo. O comentário de Stevens sobre essa passagem é: "Essas palavras são obviamente palavras de um nível onde tudo é poético, como se a afirmação de que cada local envolve um aspecto de si mesmo em qualquer outro local produzisse na imaginação uma iridescência universal, uma hesitação de presenças e, digamos, um complexo de diferenças" (OP, 192). Esta última frase mostra que Stevens ainda pensa dentro da metáfora de tema e variação.

Stevens frequentemente se refere a Eliot como um poeta que representa exatamente o oposto de tudo o que ele próprio defendia, e talvez estejamos agora começando a entender por quê. A quinta maneira de olhar para um melro, por exemplo, é o fato de Eliot se recusar constantemente a olhar para ele:

Não sei se prefiro
A beleza das inflexões
Ou das insinuações,
O assovio do melro
Ou o instante depois.[11]

Uma coletânea de filosofia pressupõe, de passagem, que todo conhecimento é conhecimento após a experiência do conhecimento (OP, 190). Para Eliot, o fato de haver uma fração de segundo entre uma experiência e a consciência de ter tido a experiência é uma lem- brança da queda do homem. Todas as três dimensões do tempo para Eliot são categorias de irrealidade: o não mais, o ainda não e o nunca. Nossa existência comum neste tempo é a sombra caída da vida que poderíamos ter vivido se não tivesse havido a queda, na qual a expe- riência e a consciência seriam a mesma coisa, e na qual o momento presente seria um momento real, um eterno agora. A imaginação de Eliot gira em torno da figura de Percival no castelo do Graal, que, nas palavras de *The Dry Salvages*, "viveu a experiencia, mas perdeu o significado", porque teve medo de fazer a pergunta que unificaria a experiência e o significado. Nesse sentido, todos nós somos Prufrocks, vagam ente conscientes de que há uma "angustiante questão" a ser feita e desperdiçando nossas vidas em vários dispositivos por não a fazer.

Stevens não tem nada do senso de Eliot do mundo fenomênico como um enigma a ser resolvido por algum tipo de experiência consciente que o aniquila. Quando começamos a subir a escada de *Quarta-feira de cinzas*, temos de encarar coisas como "uma túmida ventana se rompia como um figo" como uma distração. Isso ocorre porque, no topo da escada de Eliot, está uma unificação total e uma absorção da realidade no ser infinito de Deus. Tal como Dante, a quem segue, Eliot deseja que a sua peregrinação ultrapasse as categorias de tempo e espaço e o ciclo da natureza que gira dentro dessas categorias. A túmida ventana

é uma imagem desse ciclo, o ciclo vegetal da flor e do fruto, o ciclo da vida humana que começa com o nascimento no útero. Stevens não se parece mais com Yeats do que com Eliot, mas, como Yeats, ele fica do lado do "eu" no *Diálogo entre o Eu e a Alma*. Para a sua Senhora Uruguay, assim como para Yeats, o topo da montanha ou da escada ou do que quer que tenha de ser escalado é o topo do ciclo natural, e o cumprimento da tarefa de escalá-lo é descer novamente. Em Stevens, a imaginação é vida, e a única maneira de matá-la é levá-la para fora da natureza, para um mundo onde ela engoliu a natureza e se tornou uma periferia ou circunferência total, em vez de permanecer “central". Assim, para Stevens, como de uma forma muito diferente para Joyce em *Finnegans Wake*, o ciclo da natureza é a única imagem possível de tudo o que está além do ciclo, “o mesmo de novo”.

Há um elaborado imaginário das estações do ano em Stevens, em que o verão representa a imaginação expandida e plena; o outono, a imaginação mais restrita e realista; e o inverno, a redução a um mundo em preto e branco, em que a realidade está “lá” e a imaginação contra ela é simplesmente irreal. O foco emocional desse imaginário ocorre no momento da primavera, quando o primeiro rubor de cor entra no mundo com "um acesso de cor, novo e inédito, um ligeiro desvanecimento” (CP, 517: a última palavra ecoa o comentário sobre Whitehead já citado), ou quando o grito de um pássaro “no finalzinho do inverno” sinaliza “um novo conhecimento da realidade” (CP, 534), ou na Páscoa. "Na Páscoa”, diz Stevens, "o grande fantasma do que chamamos de próximo mundo invade e vivifica este mundo atual, de modo que a Páscoa parece um dia de duas luzes; uma, a luz

do Sol do fim físico e nu do inverno, a outra, a luz dupla" (OP, 239). O que a Páscoa simboliza para Stevens é que estamos constantemente tentando fechar nosso mundo no modelo de nossa própria morte, para nos tornarmos uma "coruja no sarcófago". Enquanto alguma realidade ainda estiver fora de nós, ainda estaremos vivos, e o que ainda é externo nessa realidade é o que tem um poder renovador para nós. Essa visão é o ponto em que "o deslumbramento cede lugar à clareza e nós observamos" (CP, 341), quando vemos o mundo como um processo total, que se estende tanto pela morte quanto pela vida, sempre novo, sempre apenas começando, sempre cheio de esperança e possuído pela inocência de um mundo incriado que é irreal apenas porque nunca foi fixado na morte. Esse também é o ponto em que o paradoxo da realidade e da imaginação entra em foco para o poeta e ele entende que

Fazemos, ainda que dentro de um ovo,
Variações sobre as palavras "içar velas".[12]

---

1 As seguintes abreviações para obras de Wallace Stevens são usadas neste artigo: CP – *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nova York: Knopf, 1954. L – *Letters of Wallace Stevens*. Selecionado e editado por Holly Stevens. Nova York: Knopf, 1967. NA – *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. Nova York: Knopf, 1951. OP – *Opus Posthumous*. Editado por Samuel French Morse. Nova York: Knopf, 1957.↩

2 "Das ding an sich" é um termo filosófico extraído da *Crítica da razão pura* de Immanuel Kant. Traduzido do alemão, a expressão significa: "A coisa em si". O verso de Stevens pertence ao poema *The Comedian as the Letter c* — NT.↩

3 CP, 296, *So-And-So Reclining on Her Couch* (1947): "The arrangement contains the desire of / The artist. But one confides in what has no / Concealed creator. One walks easily / The unpainted shore, accepts the world / As anything but sculpture" (tradução livre) — NT.↩

4 "Lumpenwelt" é um termo alemão cunhado pelo filósofo Georg Simmel para se referir ao "mundo inferior" ou ao "mundo da pobreza". Stevens utiliza o termo para aludir à realidade vivida em seu estado mais básico, sem adornos ou imaginação — NT.↩

5 CP, 9, Wallace Stevens, *O imperador do sorvete e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017: "Nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is" (tradução de Paulo Henriques Britto) — NT.↩

6 "Divest reality / Of its propriety. Admit the shaft / Of that third planet to the table and then..." (tradução livre) — NT.↩

7 CP, 250: "Out of the martyrs' bones, /The ultimate elegance: the imagined land" (tradução livre) — NT.↩

8 CP, 36: "Nota: his soil is man's intelligence. / That's better. That's worth crossing seas to find" (tradução livre) — NT.↩

9 *The Summoning of Everyman*, geralmente referida simplesmente como *Everyman*, é uma peça moral do final do século xv, de um autor inglês anônimo, impressa por volta de 1530. É possivelmente uma tradução da peça holandesa *Elckerlijc* — NT.↩

10 Op. cit., p. 65: "Beauty is momentary in the mind, / The fitful tracing of a portal, / But in the flesh it is immortal" (tradução de Paulo Henriques Britto) — NT.↩

11 "I do not know which to prefer, / The beauty of inflections / Or the beauty of innuendoes, / The blackbird whistling / Or just after" (Idem, p. 71) — NT.↩

12 CP, 490: "We make, although inside an egg, / Variations on the words spread sail" (tradução livre) — NT.↩

APÊNDICE

Ilustrações de William Blake para o Livro de Jó

Lâmina 1. *Jó e sua família.*

Lâmina 2. *Satanás perante o trono de Deus.*

Lâmina 3. *Satanás sobrepuja os filhos e filhas de Jó.*

Lâmina 4. *O mensageiro comunica a Jó sua desventura*

Lâmina 5. *Satanás deixa a presença de Deus.*

Lâmina 6. *Satanás aflige Jó com feridas.*

Lâmina 7. *Os companheiros de Jó.*

Lâmina 8. *Desespero de Jó.*

Lâmina 9. *A visão de Elifaz*

Lâmina 10. *Jó refutado pelos amigos.*

Lâmina 11. *Pesadelo de Jó.*

Lâmina 12. *Cólera de Eliú.*

Lâmina 13. *Deus responde a Jó no redemoinho.*

Lâmina 14. *Quando as estrelas da manhã cantavam juntas.*

Lâmina 15. Beemote e Leviatã.

Lâmina 15. *Beemote e Leviatã.*

Lâmina 17. *A visão de Cristo.*

Lâmina 18. O sacrifício de Jó.

Lâmina 19. *E cada um deles lhe deu uma peça de prata.*

Lâmina 20. *Jó e suas filhas.*

Lâmina 21. *Jó e sua família têm a prosperidade restaurada.*

Spiritus Mundi: Ensaios sobre literatura, mito e sociedade

Northrop Frye

1ª edição — julho de 2025 — cedet

Título original: Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society.

Os direitos desta edição pertencem ao
cedet — Centro de Desenvolvimento Profissional e Tecnológico
Av. Comendador Aladino Selmi, 4630 — Condomínio gr2, galpão 8
cep: 13069-096 — Vila San Martin, Campinas (sp)
Telefone: (19) 3249-0580
E-mail: livros@cedet.com.br

ISBN 978-65-5227-032-0

Gestão editorial: Ulisses Trevisan Palhavan

Editor: Daniel Araújo

Traução: Ricardo Harada

Revisão: Telma Regina Matheus

Diagramação: Virgínia Morais

Capa: Lucas Gabriel Goes de Macêdo

Leitura de prova: Natalia Colombo, Núria Rampazo Giacopini, Tomaz Lemos Amaral

Conselho editorial:
Adelice Godoy
César Kyn d'Ávila
Silvio Grimaldo de Camargo

www.editorapapillon.com.br

Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica, mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.